Dumnezeu a murit (de aceea se şi lucrează intens la reinventarea lui în chipuri dintre cele mai neaşteptate), omul a murit, a murit însă şi creatorul, şi au rămas (cum li se spune în *advertising*) „creativii“: sunt peste tot, au devenit indispensabili, căci nu mai putem trăi oricum, interioarele trebuie „amenajate“.

Din această perspectivă (care este tocmai aceea, de bază, a cărţii lui Anzieu), psihanaliza (şi ea tot mai deranjantă şi mai puţin dorită) apare (aşa cum este ea parţial renovată de autor) ca un memento perpetuu, îmbogăţitor — ca un *umanism*, după ce păruse a ataca şi a desfiinţa Omul, ca o ultimă complicitate, *prieten* sau *prietenă* a creatorilor. Creaţia nu se poate vindeca cu medicamente, chiar dacă pare a fi percepută ca un imens pericol, pe care umanitatea tot mai civilizată, cel puţin de la Platon încoace, nu s-a priceput niciodată să-l alunge în totalitate. Să eliminăm disconfortul pe care o tot provoacă, cu arhaismele lor „mitizante“, perechea creaţie-psihanaliză!...

Bogdan Ghiu

Psihanalistul francez **Didier Anzieu** (1923-1999), de formaţie filosofică, s-a făcut cunoscut prin lucrări importante, cum ar fi *L'Autoanalyse de Freud*, PUF, Paris, 1988 sau *Du moi-peau au Moi-pensant*, Dunod, Paris, 1994.

www.edituratrei.ro

ISBN 973-707-000-3

9 789737 070005

BPI

Didier Anzieu • Psihanaliza travaliului creator

3

PSIHANALIZĂ

Didier Anzieu

Psihanaliza travaliului creator

3 TREI

Biblioteca de psihanaliză, 59

Colecție coordonată de
Vasile Dem. Zamfirescu

**This book was published
with the support of the
Culture 2000 programme
of the European Union.**

**Această carte a fost publicată
cu ajutorul programului
Cultura 2000 al Uniunii Europene.**

**Ouvrage publié avec le concours du
Ministère français chargé de la culture,
Centre national du livre**

**Această carte a apărut cu sprijinul
Ministerului Culturii din Franța,
Centrul Național al Cărții**

IMPRIMERIA
ARTA GRAFICA
Calea Şerban Vodă 133, S.4, Cod 70517, BUCUREŞTI
Tel.: 021.336.29.10 Fax: 021.337.07.35
E-mail: comercial@artagrafica.ro
web site: www.artagrafica.ro

Didier Anzieu

Psihanaliza travaliului creator

Traducere din limba franceză și prefață de

Bogdan Ghiu

3
TREI

„NEBUNIA, ABSENȚA OPEREI"
SAU CREAȚIA ÎN ERA CREATIVITĂȚII

M-am ferit până acum, de ce să nu recunosc, de psihanaliză: am privit-o întotdeauna, în esența ei (terapeutică mai presus de orice), ca pe o provocare prea mare, prea periculoasă, ucigător-salvatoare care ar surveni, tocmai, pe un fond (într-un moment) de cedare, de nesiguranță, ca o recunoaștere și acceptare a neputinței, a nestăpânirii de sine, a slăbiciunii, a nevoii de altul și de tine însuți ca altul — mai bun. Ca pe o confruntare în care aș risca să mă pierd, oricare ar fi câștigul, de (cel puțin) două ori: o dată încă dinainte de a începe, prin simplul apel, așa cum spuneam, la un „altul" căruia, apoi, m-aș preda „strategic", pentru a (mă) „învinge" (spre a mă „câștiga" pe mine însumi), și care, în acest scop, m-ar invada cu „tehnicile" lui pentru a mă ajuta să mă reconstruiesc: la sfârșit n-aș mai fi opera mea, ci un „altul" paradoxal puternic, stăpân, autentic — un învingător apărut, literal, peste noapte —, virtual „dublu" al meu de care, până acum cel puțin, am preferat să mă lipsesc. Nevroză a orgoliului subiectal, fobie de altul, antipact cu Diavolul? Probabil. Prefer să-i spun: realism de a fi „eu însumi", oricât de neperformant, de slab, de prost, de deficitar, și de a căuta tocmai și numai așa „codul", ca să mă folosesc de unul dintre termenii-cheie ai cărții lui Anzieu.

Prezentele rânduri nu reprezintă propriu-zis o introducere la această carte, după mine fundamentală, cât o reacție interogativă și un răspuns la o interpelare. Să mă explic.

Scrisă spre sfârșitul domniei „epistemei" structuraliste (anii '70-'80 ai secolului XX) și propunând, sub forma unei seducătoare schițe de „poietică psihanalitică", o sinteză-evadare din structuralism, *actualitatea* acestei cărți ține, după părerea mea, în clipa de față, tocmai de inactualitatea și de „intempestivitatea" ei „conservatoare", propunând rememorarea unui mit psihanalitic „masculin" al creației și marcând poate, tocmai în felul acesta, una din căile „regale" de întoarcere a refulatului postmodernității, asupra căreia merită (se impune) să medităm *o secundă*.

Voi porni de la ceea ce, pe mine, m-a frapat cel mai mult, trezind ecouri până nici nu știu cât de departe. Este vorba de una dintre distincțiile de bază (opoziție în toată regula) pe care Anzieu își întemeiază analizele, aceea, nu foarte evidentă la prima vedere, dintre *creativitate* și *creație*, sau, în alți termeni, dintre „omul obișnuit", „talent" și „geniu": „Una dintre diferențele esențiale, poate, dintre talent și geniu — scrie autorul — provine din faptul că primul încearcă să *sară* peste primele două faze (produce mai mult decât creează), în timp ce al doilea parcurge, nu fără dificultăți, nu fără întoarceri în urmă, nu fără abateri pe piste false, întregul travaliu psihic creator".

Cum am putea rămâne, plutitori beatifici ce ne aflăm în apele feminizante ale postmodernismului, insensibili la o astfel de afirmație-memento? Ce mai înseamnă „codul" și căutarea creatoare a codului (fie și individual, fie și „idiolectal") prin suferință, prăbușire, regresie, risc de pierdere de sine și de moarte, urmate, obligatoriu, de muncă, într-un moment (post)istoric precum cel actual în care *creația* pare înghițită și destituită, ca prea „masculină" și inutil dureroasă, de o *creativitate* generalizată, socializantă, impusă ca obligatorie (disciplinare–normare prin imperativul libertății, relaxare, destindere)? Asistăm la (trăim, de fapt), din câte se pare, o adevărată *„creativizare" a creației* (care ne-a devenit nesuferită, insuportabilă, condamnabilă ca elitar–eroică). Dăm, astăzi, mult corp, corporalizăm proliferant în detrimentul „codului", codurile sunt excluse și domină („cadre") aparent din exterior. De fapt, am imanentizat („interiorizat") codul și ni se pare că am realizat în sfârșit ceea ce Anzieu denunță

ca fiind „iluzia căutării codului tuturor codurilor": bio-codul. Devenită imanentă și ajutată de combinația cu „tehnologiile informației", „creativitatea" pretinde a manipula acest Cod suprem devenit „program", „soft", determinând tocmai o dispariție a tensiunii corp-cod. Am devenit infinit „creativi" (ludici), dar se pare că am ucis (refulat? forclus?) tocmai *creația*. Suntem cu toții și tot mai mult „talentați", în baza codului unic resorbit, îngropat la rădăcină („Imperiul" imanent de care vorbesc Michael Hardt și Antonio Negri) al democrației postmoderne, față de care indivizii, comunitățile etc. se afirmă cu voioșie ca simple „aplicații", ca „actualizări" infinit creative, variabile, ale Codului virtual, în sfârșit descifrat și susceptibil de a fi, în sens saussurian, vorbit, al Umanității. „Tocmai pentru că există o diversitate infinită de coduri, drumurile creației sunt multiple, scrie Anzieu. Reciproca este însă, mai curând, cea adevărată: tocmai pentru că au existat, și vor exista întotdeauna, creatori, numărul și varietatea codurilor nu încetează să crească, să se schimbe, să se înnoiască": mai este valabilă, în „epistema" general-difuză și descriptiv-normativă a postmodernismului, o astfel de constatare „constructivistă"? Mă îndoiesc.

Oameni deveniți în sfârșit „obișnuiți" (omenirii i-a luat o nesfârșită și sângeroasă istorie până să se înțelepțească până-ntr-atât), dar cu toții mai mult sau mai puțin „talentați" (nu vorbește oare Pierre Lévy, unul dintre apostolii noii „virtualizări", tocmai de „inteligență colectivă"?), par tot mai mult și cu mai multă fervoare a evita dialectica deranjantă, lux inutil, a celor cinci faze ale „travaliului creator" așa cum le formalizează Anzieu sau, cel puțin, a încerca s-o apuce cât mai repede și mai „creativ" pe „scurtături" ingenioase, sărind una sau alta dintre etape și concentrându-se, în opera de „creație", numai asupra câteuneia (4 și 5): 1) emoția/comoția sau surpriza (surprinderea) creatoare; 2) conștientizarea unor reprezentanți psihici inconștienți; 3) instituirea unui cod și corporalizarea lui; 4) compunerea propriu-zisă a operei; 5) producerea ei în afară. Opoziția venerabil-modernă dintre comerț și artă, industrie și creație a căzut. Din acest punct de vedere, Revoluția s-a înfăptuit, cu alte mijloace însă decât cele preconizate. Trăim într-o generalizare a

rezistenței (*infinit psihanalizabile*) la cod, a „*urii mai mult sau mai puțin inconștiente față de cod*", inclusiv ca invenție. Căci Anzieu vorbește tocmai de nesupunerea față de cod, de „întoarcerea codului împotriva lui însuși", de *inventarea* de coduri. Confiscat-monopolizată de tehnologie, creația de coduri s-a „algoritmizat" de-verbalizându-se. Codul limbii nu mai spune, nu mai vorbește nimic. „Producem în afară" totul, imediat, „facem (anal) totul", nu reținem nimic, informația și produsele trebuie să circule, fecalele devin imediat, fără nici un „travaliu", bani (reali sau măcar simbolici). Conform diagnosticului, optimist totuși, emis cu aproape trei decenii în urmă de Anzieu, am avea de-a face cu o „elasticizare crescândă a Supraeului primitiv sadic, interzicător și distrugător, și (cu) integrarea în Eu a Supraeului regulator".

A reușit oare postmodernismul să transforme înseși condițiile (la rândul lor descriptiv-normative) structurale ale creației, așa cum le postulează Anzieu? Ne-am detensionat oare într-atât? Mai suntem noi gata, dispuși, în creațiile noastre, să *trecem*, răbdător, *pacient*, prin toate cele cinci faze ale „travaliului de creație" (model conform căruia opera apare ca un fel de sarcină externă, „extrauterină", lucrare internă ce se produce afară, operă-mediu de operare)? Mai vizăm noi codul, prin treceri patice de la pasivitate la acțiune, de la stadiul de obiect-țintă la acela de subiect-manipulator, infinit răbdător, priceput și elastic, sau creația autentică este și azi la fel de *rară* ca întotdeauna? În bun-simțul consensual ambient în care totul e „artă" iar „stilurile" („de viață", firește) se impun părând a prolifera în ritmul fostelor „mode", *creativitatea* pare a-și fi eliminat, pentru moment cel puțin, dublul ideal, țelul propriu: *creația*. Aceasta nu mai apare, azi, în mediu și pe fond advers, ca alteritate, ci plutește — spumă a valurilor — în Același, diferențiindu-se, obligatoriu, doar gradual. (Sau poate că nu e vorba decât de o altă strategie, mai „moale", de o abordare, de o surprindere furișă, „creativă", neafectat-periculoasă, a creației, de o atingere relaxată, nedramatică, nonodiseică a stadiului ei tensional...) Problema cu adevărat gravă o constituie, însă, abia actuala confundare a *creației* cu *creativitatea*, prin eliminarea uneia dintre ele de către

cealaltă. Creatorul, azi, nu mai e izolat, ostracizat, „înrămat" social într-o aură fie și a indezirabilității și periculozității: a fost înghițit prin expropiere și despecificare, printr-o intensă „*estetizare*" a însăși noțiunii de creație. Creatorul, azi, nu mai e „cineva", am devenit toți, este „spiritul" însuși al timpurilor actuale, revenant a ceva ce nu a venit. Aurită „vârstă de bronz", când preferăm să ne aflăm cu toții pe podiumul societății, fie și pe ultimul loc! „Scurtcircuitul" jocurilor de cuvinte și al plăcutelor, amuzantelor, inteligentelor vorbe de duh omniprezente, mai cu seamă în atât de „creativele" mass-media și publicitate, maimuțăresc eficient și, cel puțin deocamdată, definitiv „lungcircuitul" creațiilor devenite, astfel, invizibile nu în vreo bezna, ci, tocmai, în lumina și „transparența la sine" dominantă, care elimină și supraexpune orice coborâre (urcare) în infern, în inconștientul devenit, astfel, comod habitabil. Creația adevărată a rămas, astăzi, la fel de rară ca și în trecut, dar modelul și mitul ei au fost înlocuite de cele ale creativității benigne, „civilizate".

Dumnezeu a murit (de aceea se și lucrează intens la reinventarea lui în chipuri dintre cele mai neașteptate), omul a murit, a murit însă și creatorul, și au rămas (cum li se spune în *advertising*) „creativii": sunt peste tot, au devenit indispensabili, căci nu mai putem trăi oricum, interioarele trebuie „amenajate".

Din această perspectivă (care este tocmai aceea, de bază, a cărții lui Anzieu), psihanaliza (și ea tot mai deranjantă și mai puțin dorită) apare (așa cum este ea parțial renovată de autor) ca un memento perpetuu, îmbogățitor — ca un *umanism*, după ce păruse a ataca și a desființa Omul, ca o ultimă complicitate, *prieten* sau *prietenă* a creatorilor. Creația nu se poate vindeca cu medicamente, chiar dacă pare a fi percepută ca un imens pericol, pe care umanitatea tot mai civilizată, cel puțin de la Platon încoace, nu s-a priceput niciodată să-l alunge în totalitate. Să eliminăm disconfortul pe care o tot provoacă, cu arhaismele lor „mitizante", perechea creație-psihanaliză! Creația s-a automatizat și autonomizat, am scăpat de ea, se face de la sine și este, în plus, ca și Facerea, continuă, dar fără de noi. Am scos-o total din bietul subiect, ca să-l scăpăm definitiv de conflicte „interioare", de schizoidii, clivaje, regresii, disocieri, colmatări și alte dezas-

tre — de sarcina etică a autocreației (estetice). Asistăm tot mai mult din afară, în sfârșit liberi, muncind tot mai mult de plăcere, „în joacă", la propriile noastre vieți preluate, împlinite și rezolvate (mântuite) tehnologic. Trăim în propriul nostru psihism de-dramatizat, reificat ca mediu de viață.

Modelul și imperativul creației — conform căruia, din perspectiva glorificator-romanescă a cărții lui Anzieu, trebuie și să suferi interior și până la limită, dar și să revii, și să trudești aplicat după ce te-ai muncit și, mai ales, te-ai lăsat muncit și lucrat, și, în fine, să te și preocupi de soarta operei tale —, acest model mi se pare singurul actual în inactualitatea la sine a momentului de față, când riscăm să murim în somn dacă nu ne va trezi, urgent, nici un vis, coșmarele „sesizante" curgând gata dublate în „idiolectul" deja dat al fiecăruia dintre noi la adăpost, în sinele lor de simulacre, departe, de jur împrejur, pe ecrane. Umanitatea o dă măsura, promptitudinea și calitatea reacției la dezumanizare.

În numele imposibilei creații de sine a omului, psihanaliza, însoțitoarea de vocație, ne strigă din urmă, din viitor. Dacă omul pare, pentru a se închide ca rană, să-i refuze serviciile, acesteia îi mai rămân, iată, nebunii cinstiți, sinceri, care sunt creatorii.

Bogdan Ghiu

CUVÂNT ÎNAINTE

Cartea de față este, cel puțin așa sper, una cu mai multe intrări. Dacă, mai înainte de a-mi cunoaște argumentele, cititorul dorește să-mi cunoască motivele, să înceapă cu începutul, să se lase pătruns de atmosfera, așa cum am dorit s-o reconstitui, a creației unei opere, să mă însoțească acolo unde vreau să îl duc, rămânând totodată lucid față de retorica pe care o desfășor și care nu este lipsită de legătură cu subiectul meu. Dacă însă preferă să examineze direct lucrurile de care mi-am propus să-l conving, dacă dorește să știe ce teorie dezvolt cu privire la travaliul psihic al creației, cu cele cinci faze ale sale, atunci să citească mai întâi partea a doua a cărții. În sfârșit, dacă îi place mai mult să intre în tainele procesului prin produsele acestuia și să se lase condus spre ideile mele prin exemple, îl sfătuiesc, atunci, să-și îndrepte atenția spre analiza *Cimitirului marin*, care să găsește la jumătatea acestei a doua părți, ca și spre monografiile care alcătuiesc partea a treia. Vorbesc, acolo, despre câțiva scriitori (Henry James, Robbe-Grillet, Borges, Pascal) și despre un pictor (Francis Bacon).

Câteva cuvinte despre perspectiva în care m-am plasat. Metoda mea constă în compararea a trei tipuri de informații: cele furnizate prin observarea mea însumi atunci când mi s-a întâmplat să cunosc pe cont propriu, chiar dacă extrem de fugitiv, una sau alta dintre fazele acestei activități creatoare; cele aduse de anumiți pacienți aflați în cură psihanalitică și care ajungeau, în anumite momente ale evoluției lor, să facă experiența uneia sau

alteia dintre aceste faze; și, în sfârșit, și mai cu seamă, cele culese prin frecventarea „marilor" opere, care sunt, tocmai, aproape întotdeauna, niște opere ce poartă în ele urme și semne ale proceselor care le-au produs.

Ce pondere trebuie dată teoriei demersului creator pe care-o propun? Am preferat să las ambiguă această pondere, dar elaborarea mea teoretică să rămână una deschisă. Am plecat de la literatură, mai exact de la roman, de la povestire și de la nuvelă, și am ajuns la aceste eseuri, care țin de alt gen literar. Să se înțeleagă oare de aici că operele picturale, muzicale, arhitecturale, scenografice — care, este adevărat, îmi sunt mai puțin familiare — sau creațiile, care includ limbajul, de enunțuri științifice, de sisteme filosofice, politice, religioase ar urma alte căi, ar trece prin alte faze? Părerea mea este că procesul de creație se supune unor legi generale, în legătură cu care am emis niște ipoteze ce vor trebui supuse verificărilor și, fără îndoială, unor ajustări, în domenii diferite de cel din care le-am dedus. Poate că ordinea de succesiune a celor cinci faze nu este imuabilă, poate că anumite arte sau anumite tipuri de creatori recurg, după modelul cuvântului de spirit cu care îmi închei cartea, la niște circuite mai scurte, în numai trei faze, de pildă.

Pot, în schimb, să-mi delimitez cu precizie propriul domeniu de studiu. Este cel al poieticii, adică al producerii operei de către creator. Las deoparte estetica, ea referindu-se la efectul operei asupra publicului. Ceea ce nu înseamnă că, ici și colo, nu voi ajunge să schițez, în trecere, o descriere a unora dintre iluziile pe care opera de artă le exercită asupra utilizatorilor ei (și care o fac, tocmai, să fie recunoscută mai degrabă ca operă de artă decât de gândire) și să opun, astfel, iluzia cititorului, a publicului muncit de opera încheiată halucinației și delirului autorului muncit de creația pe cale de a se înfăptui. Poate că, într-o lucrare ulterioară, îmi voi completa teoria psihanalitică asupra poieticii cu o teorie psihanalitică asupra esteticii.

Chiar dacă mă voi ocupa în principal de literatură, nu voi vorbi despre poetică, pe care mi se pare obligatoriu s-o deosebim de poietică. Poetica este inventarul de reguli, convenții, precepte referitoare la compunerea diferitelor genuri de poeme, accepție care s-a extins în zilele noastre la aceea a diferitelor genuri de texte. Poetica, interesată odinioară numai de construcția versurilor, privește acum construcția, de ordin mai general, a tuturor enunțurilor care exercită un efect estetic asupra cititorului. Poetica este, prin urmare, pe de o parte legată, ba chiar subordonată esteticii (în timp ce poietica este relativ independentă de aceasta); și, pe de altă parte, obiectul ei se limitează la studierea procedeelor prin care scriitorul exploatează anumite proprietăți ale limbii și ale vorbirii în vederea producerii acestui efect estetic. În schimb, poietica studiază activitatea de creație în generalitatea și în universalitatea ei. Ea se aplică creației literare de texte cu efect estetic (caz în care explicațiile sale necesită o luare complementară în considerare a poeticii), celei a unor texte care nu mai urmăresc însă un efect estetic, ci să persuadeze sau să convingă, în special operele științifice și de gândire (caz în care explicațiile sale cer luarea complementară în considerare a retoricii), și creației unor opere de artă non-literare.

Teoria mea despre poietică este de orientare psihanalitică. Dar din care psihanaliză m-am inspirat? Există, într-adevăr, atâtea în zilele noastre, unele mai „freudiene" ca altele... Pentru a mă limita la psihanaliza „aplicată" literaturii (însă conceptele și tehnica ei nu sunt oare, de multe ori, reflectarea celor implicate în cură?), mi-am croit calea printre două obstacole: acela al unei psihanalize tradiționale care își limitează investigația la conținutul operei, punând-o în relație cu anumite presupuse fantasme inconștiente ale autorului; și acela al unei semiotici care se folosește de noțiuni psihanalitice într-un mod aproximativ sau deturnat al sensului lor. Aud spunându-se, de exemplu, că limbajul ar fi cel care ar produce textul sau chiar că ar exista un „inconștient al textului" distinct atât de acela al autorului, cât și de acela al cititorului. Aceste postulate sunt, poate, utile unor lingviști în efortul lor de a circumscrie cât mai pregnant efectele, firește, incontestabile, ale limbii asupra vorbirii. În practica mea clinică însă, nu mi-a fost dat să întâlnesc nici acest inconștient și nici acest limbaj.

Inconștientul cu care am eu de-a face este o realitate vie și individuală. Vie, pentru că este articulată la un corp, real sau ima-

ginar, la pulsiunile sale, funcțiile sale, la reprezentările mai întâi senzori-motrice și abia apoi, în al doilea rând, verbale, pe care și le fac anumite părți ale aparatului psihic. Individuală, deoarece de-a lungul unei psihanalize este vorba întotdeauna despre o persoană individuală, cu inconștientul ei singular, cu multitudinea identificărilor ei și a subsistemelor care îi alcătuiesc aparatul psihic ca un grup intern. Această persoană îmi vorbește sau tace, îmi adresează visele, suferințele și solicitările ei de plăcere. Vorbele, afectele, transferurile care se produc, ea le produce, pornind de la anumite zone ale corpului și de la anumite locuri psihice care se cuvin distinse și reperate. Nu există decât inconștienturi singulare. Limbajul nu are origine divină sau transcendentă. A fost inventat de niște ființe umane și este reinventat tot de niște ființe umane în momentul când se găsesc în dubla stare neurologică și socială care să le-o permită. Oricare altă perspectivă ne expune riscului de a nu respecta viața în dinamismul ei propriu, de a nu respecta persoana în individualitatea ei biopsihică.

Inconștientul unui autor, realitate vie și individuală, este cel care dă viață și singularitate unui text. Iar inconștientul unui cititor este cel care nu regăsește această viață și această singularitate, ci mai degrabă îi dă o nouă viață și o altă originalitate. Procesul este același pe parcursul unei cure între analizant și analist. Rupt de aceste două inconștienturi, textul este un simplu corp neînsuflețit și anonim, un corpus de litere moarte. Un text izbutit este atât de „grăitor", încât îi dă autorului iluzia că-și este autosuficient și că s-ar putea lipsi de public pentru a supraviețui. Simetric, cititorului îi dă iluzia că acest text există prin el însuși, fără un autor prealabil, și că el, cititorul, este cel care creează acest text pe măsură ce îl citește. Porumbelul filosofului din Königsberg își închipuia că, fără rezistența aerului, ar zbura încă și mai bine prin puterea propriilor aripi. În memoria lui Immanuel Kant, propun să numim această iluzie, care ajunge să contopească poietica cu poetica, inconștient, iar scrisul, o iluzie a ușurinței.

PARTEA ÎNTÂI

Autorul în travaliul creației

I

INTRAREA ÎN CREAȚIE

Identificarea eroică

Atrag atenția cititorului, pentru care a te interesa de ceea ce operează în aparatul psihic al creatorilor ar însemna să speri să auzi o mare emoție izbindu-se de fereastră, că numai rigoarea se potrivește unui astfel de subiect. Freud va fi prima mea referință, fiind unul dintre foarte puținii care au furnizat documente, numeroase, precise și nu foarte falsificate, despre modul în care era lucrat, muncit de creație. Descoperea psihanaliza în același moment când se descoperea pe el însuși (în ambele sensuri ale cuvântului) și când dezvăluia însuși felul în care o descoperea. Freud face parte din rasa acelor austeri savanți germanici care, între căderea, în Franța, a lui Napoleon I, iar în Germania, a lui Wilhelm II, au întemeiat fiziologia și filologia, au reinventat logica, fizica, istoria și filosofia. Gesturilor minuțioase, extraselor exacte, conceptelor stricte ale histologiei, anatomiei comparate și neuropatologiei cerebrale le datorează Freud rigoarea analizei psihice, invenția sa proprie, ale cărei concepte fundamentale el nu le-a inventat totuși decât printr-o ruptură epistemologică față de disciplinele anterioare. Dar și faptului că, de la *Lecția de anatomie* și de la *Autoportretul* lui Rembrandt la acel vis al disecției propriului său bazin, care marchează, fără îndoială, în mai 1899, decizia de a încheia și de a supune publicării cartea originară a psihanalizei, *Interpretarea viselor* (*Die Traumdeutung*), trecând prin frescele lui Signorelli de la Orvieto, în fața cărora ace-

lași Freud a fost fascinat de complicitatea dintre nuditate, sexualitate și moarte, curge ceva pe care psihanalistul îl împărtășește cu medicul, cu magul, cu aviatorul, cu exploratorul, cu inventatorul, ceva pe care, cu deplină îndreptățire, Daniel Lagache l-a denumit identificare eroică. Chiar dacă, așa cum voi arăta ceva mai departe, identificarea eroică este un răspuns grandios la existența unor vechi traumatisme, constituind mai ales o preocupare a creatorului juvenil sau cel puțin începător.

Ideea prezentei lucări este, evident, din partea mea, rodul unei identificări eroice cu Freud. Pentru Freud însuși, decisivă a fost identificarea cu Goethe, om de știință și deopotrivă poet și scriitor. La fel ca Goethe, între treizeci și șapte și treizeci și nouă de ani, Freud a găsit, în șederile sale la Roma și Napoli (1786-1788), o reînnnoire de inspirație și de stil, la fel ca Goethe, la treizeci și nouă de ani, cu ocazia primei sale călătorii în Italia, în timpul verii lui 1895, între visul princeps al injecției făcute Irmei (24 iulie 1895) și un voiaj-fulger la Berlin, la prietenul său Fliess, la sfârșitul lunii septembrie, Sigmund Freud, despărțindu-se succesiv de Brücke, Meynert și Breuer, primii săi profesori, începe să zboare cu propriile sale aripi. Stabilește faptul că, la subiecții normali, sensul visului este o împlinire a dorinței, fapt cunoscut deja în privința bolnavilor; scrie pe nerăsuflate, într-o stare de exaltare pe care o va mai cunoaște încă de șase ori pe parcursul vieții, manuscrisul (care va fi publicat postum și sub un titlu apocrif) *Schiței unei psihologii științifice*: cea dintâi versiune a teoriei psihanalitice asupra aparatului psihic, dar pe care Freud continuă să-l numească „sistem nervos". A crea presupune, ca primă condiție, o filiație simbolică cu un creator recunoscut. Fără această filiație și fără renegarea ei ulterioară, nu este posibilă nici o paternitate a vreunei opere. Icar își datorează întotdeauna aripile unui Dedal.

„Decolarea"

„Pentru a te plimba prin văzduh, nu este nevoie să ai automobilul cel mai puternic, ci un automobil care, nemaialergând pe pământ și tăind printr-o verticală linia pe care o urma, să fie capabil să-și convertească în forță ascensională viteza orizontală. Tot astfel cei ce produc opere geniale nu sunt cei care trăiesc în mediul lor cel mai delicat, cei care au conversația cea mai strălucită, cultura cea mai întinsă, ci aceia care au avut puterea, încetând dintr-o dată să trăiască pentru ei înșiși, să facă din personalitatea lor un fel de oglindă, astfel încât viața lor, oricât de mediocră, de altfel, ar fi fost din punct de vedere monden, și chiar, într-un anume sens, intelectual, să se reflecteze aici, geniul constând în puterea de a reflecta și nu în calitatea intrinsecă a spectacolului reflectat. În ziua când tânărul Bergotte a putut arăta lumii cititorilor săi salonul de prost-gust unde-și petrecuse copilăria și conversațiile nu prea grozave pe care le avea aici cu frații săi, el urcă mai sus decât prietenii familiei sale, mai spirituali și mai distinși: aceștia puteau să se întoarcă la ei acasă în frumoasele lor automobile Rolls-Royce, arătând un oarecare dispreț față de vulgaritatea fraților Bergotte; dar el, cu modestul său aparat care, în sfârșit, «decolase», zbura deasupra lor."[1] Acest text a introdus, în epoca sa, o notabilă împrospătare metaforică. În secolul al XIX-lea, și fără îndoială și înainte, sub influența alchimiei, analogia curentă la scriitori și la critici consta în a apropia creația de transmutația chimică. Proust este cu atât mai marcat de începuturile aviației cu cât a avut o legătură cu un aviator care avea să dispară deasupra mării (acest „erou" a fost unul dintre modelele personajului Albertine). Citatul este extras din dineul în casa Swan, undeva pe la începutul romanului *La umbra fetelor în floare*, unde naratorul *Căutării timpului pierdut* face cunoștință cu celebrul romancier Bergotte — adică Anatole France amestecat cu Daudet, Bourget, Renan și Bergson —, personaj în care Proust își sintetizează principalele sale identificări eroice și a cărui întâlnire se spune că l-ar fi hotărât să-și consacre viața creației literare. În realitate, un astfel de dineu a avut efectiv loc cândva între 1890 și 1892: Proust avea pe atunci douăzeci de ani și începea să scrie. Mult mai târziu abia, pe la patruzeci și

1 Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut, La umbra fetelor în floare*, trad. rom. Irina Mavrodin, București, Ed. Univers, 1988, p. 126. (*N. t.*)

cinci de ani, în jur de 1916, va redacta el relatarea acestei întâlniri, inserând-o în opera sa ca pe o signatură a originilor.

Acest extras proustian marchează cât se poate de bine diferența dintre creativitate și creație. Creativitatea se definește ca un ansamblu de predispoziții ale caracterului și ale minții care pot fi cultivate și care pot fi întâlnite dacă nu chiar la toată lumea, așa cum tind să ne facă să credem anumite ideologii care au fost, o vreme, la modă, cel puțin la mulți oameni. Creația, dimpotrivă, este inventarea și compunerea unei opere, artistică sau științifică, satisfăcând două criterii: să aducă ceva nou (altfel spus, să producă ceva ce n-a mai fost niciodată făcut) și să vadă valoarea acestei noutăți recunoscută, mai devreme sau mai târziu, de către un public. Așa definită, creația e rară. Cei mai mulți dintre indivizii creativi nu sunt niciodată creatori: ceea ce face diferența, așa cum spune Proust referitor la Bergotte, e „decolarea", desprinderea. Autorii care s-au interesat de studierea experimentală a creativității au constatat aici existența unui moment de „gândire divergentă", cea care introduce abaterea, care deviază de la stereotipii și de la norme, prin disocierea unor elemente de obicei asociate. Descriere corectă, dar incompletă a procesului. Ce anume face ca o ființă despre care, în cel mai bun caz, știam că este înzestrată și care credea ea însăși că este sau nu astfel, să se apuce, subit sau la capătul unei îndelungate incubații, să scrie, să picteze, să compună, să enunțe formule și, în felul acesta, să exercite un impact de gânduri, de fantasme și de afecte asupra cititorilor, spectatorilor, ascultătorilor, vizitatorilor săi? Ce anume l-a determinat să-și ia zborul când toți ceilalți rămân lipiți de pământ?

Nu se pune problema de a ne mulțumi cu niște răspunsuri aproximative, propuse de creatorii înșiși. A crea ar reprezenta o modalitate de a lupta împotriva morții, de a afirma o convingere în nemurire, fie și doar, așa cum spune poetul *Cimitirului marin*, într-o „nemurire încununată cu lauri". Sau omul, mai precis bărbatul — și s-a remarcat, într-adevăr, în ce măsură, până acum, bărbații sunt mai numeroși, printre creatori, decât femeile —, și-ar afla, astfel, o compensare a incapacității sale naturale de a naște copii aducând pe lume producții culturale, capabile

să supraviețuiască, mai mult sau mai puțin, prin ele însele, ca o iluzie sau ca un simbol al descendenței. Există adevăr în toate acestea, dar el va trebui precizat și, mai ales, completat.

Travaliul visului, travaliul doliului, travaliul creației

Extremele ființei umane sunt cele care îl interesează pe psihanalist: fie individul atins de nevroză sau de psihoză în plăcerea lui de a trăi, în posibilitățile sale de a fi și de a gândi, fie cei care, în prima jumătate a secolului al XX-lea, încă mai erau numiți genii. Psihanaliștii au publicat aproape tot atât de mult despre marii artiști, marii scriitori, marii savanți de care s-au simțit atrași ca și despre pacienții lor. Și nu doar pentru a cunoaște mai bine funcționarea omului mediu scrutând-o prin lentila măritoare a anormalităților. Ci mai cu seamă pentru a surprinde procesele operațiilor transformatoare: trecerea de la sănătatea mentală la dezordinile psihice, trecerea de la dezordinile psihice la vindecare, trecerea de la creativitate la creație.

O noțiune psihanalitică se cere încă de pe acum enunțată: astfel de treceri rezultă dintr-un „travaliu psihic". Prima mare descoperire freudiană cuprinsă în *Die Traumdeutung* (cartea, datată 1900, apare în noiembrie 1899) se referă la travaliul visului. Pe acest model, Freud dezvoltă, vreme de cincisprezece ani, înțelegerea simptomelor nevrotice, a construirii aparatului psihic la copil și a funcționării lui normale la adult. În 1917, *Doliu și melancolie* anunță marea remaniere a topicii (Se-ul, Eul, Supraeul vor înlocui — fără a le suprima — conștientul, preconștientul și inconștientul) și a economiei (opoziția distinctivă dintre pulsiunea de viață și cea de moarte o va lărgi pe cea dintre pulsiunile sexuale și cele narcisice). Aici, travaliul, dar nu cel al visului, ci al doliului îi slujește lui Freud drept reper. Un travaliu care durează săptămâni sau luni, pe când cel al viselor nu ocupă decât câteva minute. Travaliul creației reprezintă cea de-a treia formă, mult mai puțin cunoscută, a travaliului psihic: un travaliu de câteva secunde în apariția inspirației, de câteva săptămâni în conceperea tramei, de mai mulți ani, deseori, în realizarea mate-

rială a operei. Travaliul visului, travaliul doliului, travaliul creației: aceasta este seria fundamentală pe care experiența psihanalitică ne permite s-o parcurgem și în care normalitatea este cea care slujește la clarificarea patologiei, nu invers. Visul, doliul și creația au în comun faptul de a constitui niște faze de criză pentru aparatul psihic. Ca în orice criză, este vorba despre o răvășire interioară, despre o exacerbare a patologiei individului, despre o punere la îndoială a structurilor dobândite, interne și externe, despre o regresie spre niște resurse nefolosite pe care nu trebuie să ne mulțumim doar să le întrezărim, ci de care rămâne să ne folosim, și atunci avem de-a face cu o încropire pripită a unui nou echilibru sau cu o depășire creatoare ori, dacă regresia nu găsește decât un gol, cu pericolul unei decompensări, al unei retrageri din viață, al unei refugieri în boală și chiar al unei consimțiri a morții, psihice sau fizice[2].

Orice travaliu operează o transformare. Travaliul visului transformă un conținut latent în conținut manifest, pe care elaborarea secundară îl modifică la rândul ei. Travaliul psihic de creație dispune de toate procedeele visului: reprezentare a unui conflict pe o „altă scenă", dramatizare (adică punere în imagini a unei dorințe refulate), deplasare, condensare de lucruri și de cuvinte, figurare simbolică, răsturnare în contrariu. Ca și travaliul de doliu, el se luptă cu absența, cu pierderea, cu exilul și cu durerea; realizează identificarea obiectului iubit și pierdut pe care îl face să retrăiască, de pildă, sub forma unor personaje de roman; activează sectoarele adormite ale libidoului, ca și pulsiunea de autodistrugere. Dar chiar dacă o operă de artă sau de gândire rezultă din elaborarea unui vis sau a unui doliu, această elaborare „terțiară", pentru a relua o expresie a lui André Green, redistribuie altfel interacțiunea proceselor psihice primare și secundare. Tocmai pe acest „altfel" își propune lucrarea de față să-l delimiteze.

---

2 Despre dinamica intra- și interindividuală a crizei, cf. contribuția lui René Kaës la lucrarea colectivă pe care a dirijat-o și la care am contribuit eu însumi, despre *Crise, rupture et dépassement*, Dunod, 1979.

Criză și creație

Visul este semnul unei mini-crize, ca și rezolvarea ei, de cele mai multe ori parțială și provizorie. Dacă n-ar fi așa, de ce am mai simți noi nevoia să ne reamintim propriile vise, să le povestim celor apropiați și de a încerca să le înțelegem? Se poate întâmpla — semn al unei crize potențiale mai importante — ca un vis să ne introducă într-o ambianță interioară confuză, neplăcută, iritantă, care persistă întreaga zi. Și ce să mai spunem despre visul angoasant și, cu atât mai mult, despre coșmar, despre teroarea nocturnă, care lasă subiectul total descumpănit, dacă nu chiar disociat de conflictul adus cu brutalitate în conștiință? Travaliul de doliu este un semn încă și mai patent al unei crize interioare (și, de multe ori, și relaționale), cu o durată în general mai lungă, dar a cărei gamă de gravitate crescândă se intersectează cu aceea pe care am încercat s-o schițez despre vis. O conversație sau un vis sunt uneori suficiente pentru rezolvarea suferinței pricinuite de pierderea unei ființe iubite. La extremitatea opusă se situează *riscul de a cădea* în melancolie. Crizele creatoare îmi par a se distribui după un continuum analog. Inspirația poate apărea inopinat, ca un vis pe care viitorul creator îl derulează cu ochii deschiși (ea survine chiar, uneori, sub formă de vis nocturn) și căruia îi este de-ajuns să-i înregistreze mesajul și să-i păstreze dinamismul până la încheierea rapidă a travaliului de compoziție. Inspirația îl poate transpune într-o stare secundă, iar revenirea la realitate să-i pună niște probleme mai mult sau mai puțin durabile. Și, în fine, angoasa, suferința, teroarea, vidul interior pot fi atât de intense, încât creația să apară ca singura ieșire alternativă, în același timp posibilă și imposibilă.

René Kaës și colaboratorii săi au precizat ce anume imprimă crizei caracterul ei critic[3]:

— Pluridimensionalitatea: o criză se cantonează rareori la un singur nivel; o criză interioară a indiferent cărui individ tinde să se repercuteze fie asupra echilibrului grupului din care acesta face parte, fie asupra unora dintre membrii acestuia care

---

3 R. Kaës, *op. cit.*

sunt efectiv afectați; invers, o criză interioară a unei organizații sociale poate fi declanșatorul unor crize individuale; interferențele, rezonanțele dintre cele cinci niveluri posibile ale unei crize (*intrasubiectiv, interpersonal, intragrupal, intergrupal* și nivelul cel mai general, acela al „disconfortului în cultură", pentru a relua expresia lui Freud) fac ca analiza să fie, aici, dificilă și complicată, iar soluțiile deseori parțiale și aleatorii; acest fapt mărește gravitatea fenomenului critic, adăugând crizei propriu-zise o criză de gradul al doilea, criza gândirii care nu reușește să gândească criza — mai psihanalitic vorbind: care se vede atacată în însăși capacitatea ei de a stabili legături și în însăși fecunditatea ei în a declanșa moduri de gândire adecvate la datele problemei.

— Pierderea plăcerii de funcționare: individul sau grupul în criză, chiar și atunci când continuă să funcționeze, nu numai că o fac fără nici o plăcere, ci tind chiar spre o inversare a valorilor; funcționarea naturală a organismului, a gândirii, a comunicării devine atunci mecanică, neanimată, dezinvestită din punct de vedere libidinal; o funcționare antinaturală devine țelul propovăduit, iar eșecurile și suferințele care rezultă din ea nu fac decât s-o consolideze; pierderea plăcerii poate duce fie la o renunțare la a-i recunoaște vreo valoare plăcerii, fie la o căutare compensatorie exacerbată, artificială și costisitoare, a tuturor plăcerilor cu orice preț.

— Reapariția rupturilor: criza actuală e declanșată de o ruptură (doliu, despărțire, schimbare a locului, a ocupației etc.) care tinde să exercite un efect traumatic asupra aparatului psihic în măsura în care provoacă retrăirea unor rupturi vechi, cu atât mai grave cu cât aparatul psihic al copilului nu era, în acel moment, suficient dezvoltat și nici sprijinit de anturaj pentru a face față dezorganizării consecutive (creșterea angoasei, a urii distructive, a fricii de abandon, invazia de fantasme catastrofice, inhibiții ale funcțiilor mentale etc.); aceste rupturi precoce (boli grave ale copilului sau ale mamei sale, dezacord violent și despărțirea părinților, moartea cuiva apropiat determinând o depresie a grupului familial...) au provocat atingeri grave ale sentimentului de unitate și de continuitate de sine.

— Predispoziția originară la criză: ființa umană, mai mult decât celelalte specii vii, este predispusă la crize ca urmare a neoteniei. Ea se naște, într-adevăr, prematur, ceea ce permite o modelare intelectuală, socială și culturală mai avansată decât în cazul oricărui alt animal, dar cu prețul unei prelungiri crescânde a copilăriei umane și a unei fragilități originare ale cărei urme se păstrează pe parcursul întregii vieți; venirea pe lume este intrare în criză, dereglare multiplă, risc mortal: nașterea reprezintă prototipul tuturor crizelor ulterioare.

— Slăbiciunea cadrului: „Iată de ce prematurarea crescândă a speciei cere amenajarea desăvârșită a mediului înconjurător. Perfecțiunea acestui mediu, deopotrivă matern și material, creează sentimentul permanenței, al siguranței și al continuității ființei, formând ceea ce Bleger numește cadrul. (...) Importanța pe care o dobândesc mediul și cadrul se manifestă permanent prin lipsa lor, care nu încetează să se producă, fiind necesară creșterii înseși" (*op. cit.*, p. 47); orice criză este, din acest punct de vedere, legată de o triplă slăbiciune: a Eului, a cadrului material de viață și a unei instituții sociale, cea căreia îi aparține individul; și aceasta, cu un efect circular: criza amplifică slăbiciunea cadrului, iar slăbiciunea crescută a cadrului dublează criza.

— Apelul implicit la simbioză: „nașterea, pentru nou-născut, reprezintă momentul critic când el se află într-o ruptură de reglare (ca și de continuitate, de cuprindere și de uniune). El lansează atunci apeluri după soluții de reglare care nu pot decât să vină din partea unei organizări comune mamei și copilului, simbioza mamă-copil" (*op. cit.*, p. 47); orice criză impune instaurarea unui cadru nou care să permită restabilirea unui echivalent al simbiozei primare, ca și identificarea punctelor de slăbiciune ale cadrului la care subiectul este hipersensibil și care pot declanșa oricând în el o criză cu caracter catastrofal.

— Depășirea creatoare: „creația este alternativa vieții la componentele letale ale crizei" (*op. cit.*, p. 48); copilul de om este sortit deopotrivă crizelor și depășirii lor creatoare: el inventează (mai mult decât învață) mânuirea obiectelor și a cuvintelor chiar și atunci când acestea îi sunt propuse de anturaj; este caracteristica, descoperită de Winnicott, a obiectului tranzițional de a fi în

același timp pus la dispoziție de anturaj și creat de copil; re-crearea unei arii tranziționale este condiția necesară (nu însă și suficientă) pentru a permite unui individ sau unui grup să-și regăsească încrederea în propria continuitate, în capacitatea sa de a stabili legături, între el însuși, lume și ceilalți, în facultatea sa de a se juca, de a simboliza, de a gândi, de a crea.

— Funcțiile care trebuie restabilite: a doua condiție (condiția suficientă) a unei soluționări creatoare a crizei o constituie restabilirea, mulțumită acestui nou cadru, a unor funcții care sunt exercitate, mai întâi, de una sau mai multe persoane din anturaj și pe care, la rândul său, individul sau grupul în criză poate să le re-libidinalizeze și să și le re-aproprieze: funcții de fermitate în menținerea cadrului, de dominare a senzațiilor-afectelor-imaginilor angoasante, de rezonanță fantasmatică, de trimitere în oglindă a plăcerii resimțite, de simbolizare și de semiotizare progresive; restabilirea acestor funcții îi permite subiectului în criză să se gândească la această criză, să-și reprezinte diferiții termeni aflați în conflict, să perceapă între ei noi relații care să-i ofere o posibilă cale de depășire a crizei.

Voi ilustra aceste considerații, care pot părea prea abstracte, cu un exemplu, acela al lui Freud descoperind psihanaliza.

II

CAZUL LUI FREUD

Tabloul unei crize creatoare

Cazul lui Freud, „obligat" să descopere psihanaliza pentru a ieși dintr-o serie de crize pe care le traversează între 1894 și 1898, confirmă trăsăturile pe care le-am enumerat ca fiind caracteristice pentru criza creatoare. Întrepătrunderea mai multor niveluri ale crizei este, în cazul său, patentă: criză organică (sechelele unei gripe severe marcate de angoasante dureri cardiace), criză psihosomatică (renunțarea implicită la fumat, când, pentru el, un consum de țigări de foi ajuns până la limita dependenței reprezintă o condiție a stimulării intelectuale și a evitării depresiei), criză a mediului de viață (descoperirea concretă, cu ocazia episodului amintit, a faptului că e muritor și că este imperios necesar să-și ducă la bun sfârșit opera științifică), criză conjugală (Martha Freud descoperind, după ce o negase, că se află la începutul unei a șasea sarcini, nedorită de data aceasta; Sigmund Freud hotărât să ia măsuri radicale pentru a nu mai avea copii și mergând până la a plănui chiar o renunțare la viața sexuală), criză profesională (mediul radical vienez rezervând o primire deloc entuziastă, dacă nu chiar ostilă unor idei ale lui Freud, cum ar fi cea a sexualității infantile sau cea a isteriei masculine). Aceste crize au între ele un efect de rezonanță. Pierderea plăcerii (plăcerea de a fuma, plăcerea de a face dragoste cu soția sa, plăcerea funcționării intelectuale) și spaima în fața încălcării unei forme sau alta de abstinență capătă

proporții considerabile. Ruptura științifică de Breuer (care refuză să-l urmeze pe Freud pe terenul sexualității infantile, inadmisibilă pentru morala victoriană a epocii), urmată de încetarea colaborării profesionale cu acest frate mai mare (față de care are o dublă datorie, morală și financiară), apoi moartea tatălui său, Jacob, trezesc în Sigmund Freud sechelele primelor rupturi grave suferite în copilărie: plecarea definitivă, la trei ani și jumătate, din Freiberg, orașul său natal; separarea, rezultând de aici, a familiei sale, frații săi vitregi mai mari, Emanuel și Philipp, emigrând la Manchester, în vreme ce Sigismund, sora sa mai mică, Anna, și părinții se instalează, via Leipzig, la Viena; o ruptură încă și mai veche, moartea, la vârsta de șase luni, pe când Sigismund avea doar doi ani și jumătate, a unui frate mai mic, Julius, uitat între timp; și, în fine, ruptura, într-un anumit sens originară, moartea, cu trei luni și jumătate înainte de nașterea sa în mai 1856, a bunicului dinspre tată, de la care a primit prenumele evreiesc Schlomo (adică, în formă latinizată, Solomon): ruptură pe care venirea pe lume a lui Sigismund (copiii din aceste comunități primeau pe atunci două prenume, unul evreiesc și unul latin) are misiunea de a o șterge restabilind o continuitate între cele trei generații. Mai mulți comentatori au presupus chiar că efortul pentru a reuși să-și reprezinte această ruptură originară prenatală, în același timp necunoscută și inimaginabilă, ar fi constituit resortul profund al interminabilei autoanalize a lui Freud și al travaliului său teoretic pus neîncetat la îndoială. Sigur este că singurul vis din copilărie de care Freud, adult, își va aduce aminte e un vis angoasant repetitiv, *mamă dragă și personaje cu ciocuri de pasăre*, avut la vârsta de nouă ani și jumătate, imediat după moartea bunicului său dinspre mamă, și în care apare mama sa, moartă: moartă de plăcere după raporturi sexuale cu soțul său (cu douăzeci de ani mai bătrân decât ea și pe care Sigismund îl privea mai mult ca pe-un bunic decât ca pe un tată), moartă de suferința provocată de doliul după propriul său tată (care fusese, din câte se pare, prima ei dragoste). Iată, cel puțin, ceea ce-i dă de înțeles lui Freud autoanaliza acestui vis efectuată spre 1898 și care constituie o etapă importantă pe drumul spre descoperirea fantasmei

scenei primitive. Dar Freud nu precizează atunci despre care bunic este vorba, semn al unei apropieri operate inconștient între decesele celor doi bunici, care îi vor fi afectat, probabil, puternic pe unul, apoi pe celălalt dintre părinții săi, determinându-i să-și deplaseze dorințele în același timp oedipiene, reparatoare și grandioase asupra copilului Sigismund.

Restabilirea unei arii tranziționale, condiție a unui reviriment creator, se datorează prieteniei intelectuale și pasionale a lui Freud mai întâi cu Wilhelm Fliess, apoi cu cumnata sa, Minna Bernays; ea este întărită de camaraderia cu micul grup de confrați, împreună cu care are loc tradiționala partidă de cărți de sâmbăta seara, și de tribuna pe care i-o oferă loja masonică evreiască B'nai Brith pentru a-și expune ideile într-un climat favorabil. Cum reexperimentează Freud simbioza? Reapropiindu-se, după moartea tatălui, de mama sa care îl admiră la fel de mult ca întotdeauna, punându-i întrebări despre prima sa copilărie. Dar mai ales stimulând în el, prin interesul științific și personal pe care începe să i-l arate, un fenomen în același timp familiar și necunoscut, visul nocturn, ce ne îngăduie să dormim, Freud înțelege foarte repede acest lucru, prin împlinirea halucinatorie pe care o aduce dorințelor noastre. Cel care visează nu este oare asemenea unui copil copleșit de atenția unei mame iubitoare? Chiar dacă Freud n-o spune în acești termeni, visul realizează uniunea simbiotică, protectoare și stimulatoare de imagini mentale, cu mama. Primul vis al lui Freud, făcut în mod intenționat pentru a fi autoanalizat, evocă, de altfel, ruptura originară a nașterii și depășirea acesteia prin simbolizare și prin gândire: acest vis al injecției făcute Irmei împlinește, între altele, dorința lui Freud de a asista la scena în care fost conceput — de a renaște devenind tatăl operei sale viitoare. Autoanaliza propriilor vise, amintiri și cuvinte de spirit mobilizează un travaliu psihic intens, conducându-l pe Freud spre o primă descoperire, aceea a unui aparat psihic care realizează un travaliu psihic, apoi la inventarea conceptelor de bază ale psihanalizei.

Să examinăm ceva mai în detaliu diacronia acestor evenimente.

Primul episod al „decolării" freudiene

Să apropiem, mai întâi, travaliul creator de travaliul de doliu. În articolul său *din* 1917, Freud *explică* geneza melancoliei. Exista, la bolnav, o alegere de obiect, adică un atașament libidinal față de o anumită persoană. Prin moartea acestei persoane sau sub efectul unei grave dezamăgiri provocate de ea, relația libidinală a fost zdruncinată. „Rezultatul nu a fost cel normal, de retragere a libidoului din acest obiect și deplasarea lui către un nou obiect, ci (...) restaurarea unei *identificări* a Eului cu obiectul pierdut. Umbra obiectului s-a lăsat așadar asupra Eului..."* Înaintea umbrei proustiene, umbra freudiană. Eul devine, astfel, obiectul abandonat, de unde interminabilele recriminări ale melancolicului la adresa lui însuși, pus în locul ființei iubite care l-a dezamăgit și de care are a se plânge. În fond, aceeași umbră, aceea a unei fete în floare, aceea a unei ființe iubitoare pierdute, aceea a unei mame pentru care atât Proust, cât și Freud au fost, dintre toți frații, copilul preferat.

Atunci când apare — ceea *ce nu se întâmplă la toți creatorii* —, umbra morții apăsând asupra creativității este cea care operează „decolarea", desprinderea. De patru ori în viața lui Freud, această umbră, profilându-se, a declanșat transformări creatoare.

Prima dată s-a întâmplat în primăvara anului 1894. Freud suferă, timp de mai multe săptămâni, de un episod cardiac extrem de solicitant (tahicardie, aritmie, dureri anghinoase) datorat, probabil, unei miocardite rezultate dintr-o gripă gravă și accentuat de abuzul de tutun (în medie, douăzeci de țigări de foi pe zi). Pentru prima oară în viață, Freud se gândește cu adevărat și intens la posibilitatea propriei sale morți: la 19 aprilie 1894, îi scrie despre acest lucru lui Fliess, care îi interzice să mai fumeze. Freud are nevoie de un an ca să-și revină complet. Privarea de tutun constituie, pentru el, o încercare dificilă, dat fiind că are nevoie de acest drog — într-o asemenea doză, numai așa

* *Doliu și melancolie*, trad. rom. G. Lepădatu, în Sigmund Freud, *Opere 3. Psihologia inconștientului*, București, Ed. Trei, 2000, p. 154. (*N. t.*)

poate fi numit — pentru atingerea unei excitații intelectuale care să-i permită să gândească și să scrie, dar și să lupte cu stările sale lesne depresive. Pentru a-mi continua, așadar, paralela, astmului lui Proust îi corespunde această toxicomanie a lui Freud. Madlena înmuiată în ceai îi deschide primului porțile timpului regăsit. Episodul cardiac și privarea prelungită de țigări de foi îl aruncă pe cel de-al doilea într-o stare de precaritate psihică analogă celei pe care toxicomanii o numesc lipsă și pe care misticii au descris-o ca pe o uscăciune sau ca pe un deșert, ea constituind, pentru depresiv, experiența interioară a morții. Este vorba, în ambele cazuri, cu ocazia unei stări de suferință deopotrivă corporală și psihică, despre o erupție a uitatului, a necunoscutului, a ceva neexplicat, a ceva mult prea violent pentru a putea fi cu adevărat resimțit, a unei marje de sine care nu și-a găsit încă nici întrebuințare, nici reprezentare, a unui sâmbure de ființă sau de vid greu de specificat ca senzație, ca fantasmă sau afect.

Când, în primăvara anului 1895, Freud și-a revenit, în sfârșit, pe de-a-ntregul, o necesitate pe care nu o mai cunoscuse până atunci, urgența de a duce la bun sfârșit înainte de termenul fatal opera pe care simte că o poartă în sine, îl determină să înmulțească deciziile de schimbare. Se desparte definitiv de Breuer, împreună cu care tocmai publicase *Studiile despre isterie,* dar care îl frânează prin refuzul său de a-l urma pe terenul sexualității infantile. De-acum înainte, își va continua reflecția de unul singur, închis, din punct de vedere științific, în el însuși, în această Vienă pe care o detestă definitiv, susținut însă de stima câtorva maeștri mai îndepărtați și de afecțiunea unor prieteni apropiați. Își alege un interlocutor mai tânăr, care vine să ocupe, fără îndoială, locul fratelui său mai mic, Alexander, și care este mânat de ambiția de a revoluționa biologia, Wilhelm Fliess, ce lucrează la Berlin. Freud îl transformă în confidentul și catalizatorul propriilor cercetări. Decide, împotriva părerii acestuia, să se reapuce de fumat, pentru a-și stimula reflecția la maxim. Hotărăște, de asemenea, după modelul lui Goethe, să călătorească în Italia, pentru a-și duce până la capăt metamorfoza. Plănuiește, în fine, să studieze pe el însuși un fenomen psihic care apare din ce în ce mai des la pacienții săi de când a încetat să mai recurgă, în ca-

zul lor, la hipnoză, preferând concentrarea mentală și asocierile libere de idei. Acest fenomen este visul. Freud trăiește desprinderea, „decolarea" în zorii zilei de 24 iulie 1895, visând visul injecției făcute Irmei și autoanalizându-l, apoi, în decursul zilei. Lunile care urmează sunt fertile în descoperiri: nu există diferențe între visele persoanelor normale și cele ale nevrozaților; visul constituie de fiecare dată împlinirea unei dorințe; dorinței i se opune un mod aparte de apărare, pe care Freud îl numește refulare; etiologia sexuală, dovedită în cazul isteriei, este valabilă și în cazul nevrozei obsesionale; anumite simptome isterice sunt simbolizări, prin mimici corporale, ale coitului, orgasmului, fecundării. Freud presimte că sânul este obiectul pierdut în realitatea fizică, pe care noi încercăm să-l regăsim în realitatea psihică; și afirmă că „neputința originară a ființei umane este sursa tuturor motivelor morale". Cele mai multe dintre aceste descoperiri sunt consemnate, într-o grabă inspirată, de la sfârșitul lui septembrie până la începutul lui octombrie 1895; este vorba despre deja amintita *Schiță a unei psihologii științifice*, echivalentul lui *Jean Santeuil* sau a lui *Contra lui Sainte-Beuve* de Proust; versiune primă care schițează opera viitoare. Freud este perfect conștient de importanța descoperirilor sale; acesta și este motivul pentru care, la începutul anului 1896, el dă un nume original științei căreia tocmai îi pune temeliile: „psihoanaliză".

Așa a arătat primul episod al „decolării" freudiene; conștientizare a viitoarei realități a propriei morți, sentiment al unei urgențe de a duce la bun sfârșit opera pe care o dorește și pe care se simte capabil s-o realizeze, constatare, făcută în legătură cu visul, că orice operă a spiritului reprezintă împlinirea unei dorințe; ruptură de tot ceea ce — maeștri, colegi, mediu social și profesional — îl reține sau îl jenează să-și urmeze calea; cufundare dureroasă și exaltantă în sine însuși pentru a preciza sau a confirma adevărurile pe care familiaritatea cu nevrozații îl face să le presimtă, altfel spus consimțire la regresie; în sfârșit, pentru a putea face față acestei perspective fatale, acestei urgențe, acestei rupturi și acestei regresii, trei adjuvanți pe care adolescenții îi cunosc foarte bine: o repliere narcisică (de unde sentimentul acut, dar inexact în parte, al solitudinii), sprijinul oferit de un grup (indiferent că e vorba de banda de prieteni sau de loja masonică de intelectuali evrei B'nai Brith, la care aderă în 1896 și în cadrul căreia, în mai multe rânduri, își va expune ideile), și, în sfârșit, un prieten, îndepărtat în spațiu, dar fantasmat, în minte, ca fiind tot atât de apropiat ca o mamă de pruncul ei. Nu-i scrie el oare, la 30 iulie 1896: „Mă bucur de apropiatul nostru congres asemenea cuiva care va putea să-și potolească, în sfârșit, foamea și setea. Nu-ți voi aduce decât două urechi foarte atente și voi fi gata să te ascult cu gura căscată"? Cu acest episod însă, regresia lui Freud rămâne una de mică amploare; autoanaliza, intelectuală; opera de realizat, limitată la o sinteză a cercetărilor psihopatologice anterioare. Va avea nevoie de o a doua experiență a morții, a unei morți, de data aceasta, reale, nu imaginare, pentru a face din această regresie o coborâre inițiatică în Infern precum cea a lui Enea, din această autoanaliză, o punere la îndoială de sine însuși și din această operă, o psihologie clinică de o importanță generală cu totul nouă.

Al doilea episod al „decolării" freudiene

Jacob Freud, tatăl lui Sigmund, moare la sfârșitul lui octombrie 1896. Începe travaliul de doliu, al cărui rod va fi *Die Traumdeutung*: Freud va da seamă de acest fapt în *Prefața* la ediția a doua. Visele nocturne dau năvală, iar autoanalizarea lor îi permite efectuarea unei noi serii de descoperiri, în același timp personale și universale: ambivalența băiatului față de tatăl său, angoasa copilului față de separarea de mamă, existența unor zone erogene, a unor amintiri-ecran, identificarea cu victima. Anumite simptome fobice (angoasa de a călători cu trenul, frica de un abuz ucigător de tutun) se intensifică, apoi, cel puțin în parte, sunt rezolvate. Eliberarea este și mai evidentă în domeniul intelectual. Freud se dezinteresează, acum, definitiv de neuropatologia cerebrală și de preocuparea cu adevărat utopică de a stabili o corespondență între diferite tipuri de neuroni și diferite tipuri de procese psihice. Pentru prima oară, el nu mai vorbește despre un aparat φψω (după numele pe care-l dăduse acestor

neuroni în *Schița unei psihologii științifice*), ci despre un *aparat psihic*, pe care îl descompune în trei sisteme dotate cu proprietăți distincte: conștiința, preconștientul și inconștientul. Concepe, într-o formulare care avea să devină celebră, isteria ca negativul perversiunii. Abandonează noțiunea breuriană de abreacție sau catharsis: accesul isteric nu mai reprezintă doar o simplă descărcare, ci și, poate chiar mai presus de orice, un mijloc de procurare a plăcerii. Lecturile și gusturile sale evoluează. Devine pasionat de Italia, unde revine în vara lui 1896, pentru săpăturile arheologice foarte active la vremea aceea și pentru obiectele antice pe care începe să le colecționeze. Roma, pe care nu îndrăznește s-o viziteze — nu va ajunge s-o facă decât în 1901 —, devine simbolul dorințelor interzise. Îl pasionează antropologia, folclorul, mitologia, lucrările despre vrăjitoria medievală. Alege citate pentru a le pune în exergă la fiecare dintre capitolele cărții sale, în care încă mai crede, despre nevroze. Se mișcă, de-acum, într-o adevărată pădure de simboluri. Evoluează de la o producție în stil utopic spre o creație în stil mito-poietic.

Regresia se produce mereu mai adânc. Dispariția tatălui trezește în el amintirile, angoasele și fantasmele marii despărțiri care i-a marcat prima copilărie, atunci când fusese nevoit să-și părăsească orașul natal. Săpăturile acestea arheologice în propriu-i trecut capătă un caracter dramatic. Îl ajută în efectuarea lor o nouă identificare eroică, cu Enea de această dată, fiu de învinși care fugise din Troia distrusă, prototip *avant la lettre* al evreului rătăcitor, viitor întemeietor al unei noi cetăți și erou al unei coborâri în Infern. Printre epigrafele pe care i le comunică lui Fliess, la 4 decembrie 1896, figurează și un citat din *Eneida* cu care, patru ani mai târziu, se va deschide *Die Traumdeutung*:

„Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo" (VII, 312) [„Nu pot să-nduplec pe zeii de sus, Acheronul mișca-voi"*].

Acest travaliu al doliului culminează, la începutul lunii octombrie 1897, cu o criză creatoare marcată îndeosebi de descoperirea „complexului" lui Oedip. Freud are patruzeci și unu de ani, Proust, la rându-i, nu va deveni creator decât spre 1909 —

* Traducere de Nicolae Ionel, Iași, Institutul European, 1997, p. 309. (*N. t.*)

la treizeci și opt de ani —, când va realiza *Swann*, la capătul travaliului unui dublu doliu, după tatăl său, doctorul Adrien Proust, decedat în 1903, și după mama sa, răposată în 1905. Deja, Blaise Pascal și atâția alții nu trecuseră pragul dintre creativitate și creație decât din momentul când au devenit orfani. O explicație psihanalitică a acestui fapt a fost propusă, în 1965, de Elliott Jaques, psihanalist englez din școala lui Melanie Klein. În articolul său „Moartea și criza de la mijlocul vieții"[1], el arată că această criză e declanșată de conștientizarea bruscă a faptului că n-a mai rămas prea mult timp de trăit, fiind accentuată de moartea părinților, care începe să se producă, de obicei, cam în jurul acestei vârste. Ea constă într-o reelaborare a „poziției" depresive, pe care copilul trebuise deja s-o înfrunte în a doua jumătate a primului său an de viață. Această criză, atunci când subiectul reușește să o depășească, provoacă modificări considerabile, la majoritatea oamenilor, în atitudinea față de viață, față de ceilalți și față de moarte, permițând, între altele, efectuarea cu anticipație a doliului propriei morți ce va să vină. La indivizii înzestrați, ea operează, în plus, și o eliberare a posibilităților, permițându-i celui care până atunci nu fusese decât creativ să devină, în sfârșit, creator, iar celui care era deja un geniu recunoscut să-și schimbe sursele de inspirație, metoda de lucru și genul producțiilor.

Moartea tatălui suscită la băiat un doliu cu totul aparte, acela după rivalul originar asupra căruia niște dorințe uitate ca acesta să moară au funcționat cândva: una dintre descoperirile pe care le face Freud după dispariția tatălui său se referă tocmai la existența și rolul structurant al unor asemenea dorințe. Blestemului pe care acest tată îl proferase la adresa sa în jurul vârstei de șaptesprezece ani: „Băiatul ăsta nu va face nimic", Sigmund îi răspunde printr-o dezmințire: a ajuns la ceva, a descoperit psihanaliza, s-a ridicat la nivelul lui Goethe. Însă el nu poate adresa această dezmințire decât unui tată defunct, a cărui moarte a ridicat blestemul și inhibiția rezultând din acesta a potenția-

1 „La mort et la crise du milieu de la vie", trad. fr. în D. Anzieu, M. Mathieu și *al.*, *Psychanalyse du génie créateur*, Dunod, 1974.

lităţilor creatoare ale fiului. Ceea ce s-a eliberat, astfel, în el este tocmai dorinţa de moarte revenită din copilărie. A crea înseamnă, întotdeauna, a ucide, imaginar sau simbolic, pe cineva, procesul fiind facilitat dacă acest cineva tocmai a murit, căci acum el poate fi omorât cu sentimente de culpabilitate mai reduse: acestea rămân, într-adevăr, unul dintre cele mai mari obstacole interioare în calea travaliului creator. „Travaliul morţii", aşa cum l-a numit Pontalis[2], operează în dublu sens, la fel ca „invidia" teoretizată de Melanie Klein. Opera se construieşte pe distrugerea uneia dintre figurile care alcătuiesc Supraeul, figură nu numai inhibantă şi damnantă, ci şi, poate chiar mai ales, de o imposibil de depăşit fecunditate. Aceeaşi distrugere tinde să se întoarcă împotriva autorului şi operei pe cale de a se face, iar uneori se întâmplă ca acesta să nu poată să se mulţumească doar s-o dejoace cu inteligenţă şi perseverenţă: trebuie, atunci, s-o localizeze, să-i sacrifice o parte a focului sub formă de eşec sau de boală. Ceea ce Freud a făcut, fără îndoială, în ceea ce îl priveşte, prin dependenţa sa tabagică, apoi prin cancerul său.

La jumătatea lui octombrie 1897, cu câteva zile înaintea primei comemorări a morţii tatălui său, Freud, intrigat nu numai de vise, ci şi de tot felul de acte ratate şi de rememorări care se dovedesc a fi nişte amintiri-ecran (toate aceste fenomene marchează brusca extindere a materialului autoanalizei sale), va sta pe îndelete de vorbă despre prima lui copilărie cu mama sa, rămasă singură. Regăseşte, cu această ocazie, amintirea primei sale emoţii erotice, provocată de faptul de a o fi văzut goală în timpul unei călătorii de la Freiberg la Leipzig. Apropie ura faţă de tată şi dorinţa faţă de mamă, iar problematica obsesională de simptomatologia isterică. Cadrul care permite realizarea acestei apropieri şi impunerea lui ca organizator al dezvoltării psihice, al nevrozei şi al culturii, îi este oferit de un decor de teatru şi de intriga care se desfăşoară aici: *Oedip-Rege* de Sofocle şi *Hamlet* de Shakespeare. „Mitul lui Oedip" (aceasta este, în acel moment, expresia lui Freud: Jung este cel care va vorbi despre „complex") articulează, în antagonismul şi complementaritatea lor, dorinţa paricidă şi dorinţa incestuoasă.

Două mari forme ale dorinţei incestuoase au drept corespondent două variante ale travaliului creator, ca să mă refer numai la creatori masculini. Îi pot aminti pe Sartre şi pe Borges ca exemple din primul tip: aceştia au trăit, mai mult sau mai puţin, împreună cu mama lor, au scris pentru a fi admiraţi de ea, ba chiar mulţumită sprijinului ei, material sau moral. Ori se mai poate întâmpla ca în cazul lui Leonardo da Vinci, pentru a urma analiza pe care i-a făcut-o Freud, sau ca în acela al lui Proust, care, pentru a se simţi inspiraţi, au pus iubirea faţă de băieţii tineri în locul dragostei pe care le-o arăta mama lor pe când erau copii mici. Cei din al doilea tip, dimpotrivă, şi-au aflat în ataşamentul faţă de o soră sau faţă de o femeie ţinând loc de soră motivul declanşator al creaţiei sau susţinerea necesară continuării ei: aşa s-a întâmplat cu Henry James şi Alice; aşa s-a întâmplat, dacă le citim cu atenţie confesiunile voalate, cu Julien Gracq şi cu Alain Robbe-Grillet; aşa s-a întâmplat şi cu Freud începând din 1897, dată la care el acceptă să ţină seama de importanţa dorinţei incestuoase nu numai în teorie, ci şi în viaţă. Cumnata sa, Minna Bernays, sora mai tânără a soţiei sale, celibatară inconsolabilă după moartea logodnicului ei, Ignaz Schönberg, a venit să locuiască definitiv în casa lui Sigmund şi a Marthei. Acesta începe să călătorească împreună cu ea, s-o facă să apară în visele lui nocturne, s-o trateze treptat, în locul lui Fliess, ca pe un interlocutor privilegiat căruia îi expune ideile aflate în stadiu incipient, începând, poate, chiar cu ideea că dorinţa incestuoasă stimulează munca de creaţie. Freud face parte din categoria, destul de răspândită, a celor pentru care femeia căreia îi faci un roman sau un tratat savant nu este aceeaşi cu femeia căreia îi faci copii. Interdicţia incestului este mai slabă faţă de o soră (şi cu atât mai mult faţă de o cumnată) decât faţă de mamă. E suficientă pentru a putea preveni pofta şi riscul unei progenituri carnale; este îndeajuns de elastică pentru a lăsa o marjă de libertate dorinţei, care poate, atunci, să se concentreze (uneori, cu repercusiuni fizice) în schimburi intelectuale şi afec-

2 Cf. capitolul având acest titlu în G. Favez, D. Anzieu, A. Anzieu, N. Berry, J.-B. Pontalis, V.N. Smirnoff, *Psychanalyse du génie créateur*, *op. cit.* Reluat în J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, 1977.

tive susținute de o intensă circulație fantasmatică între cei doi parteneri; ceea ce are darul de a favoriza și de a menține disponibilitatea pentru „decolarea" creatoare. Figura surorii gemene, sau ceva mai tânără, o constituie, prin excelență, egeria: în același timp dublu narcisic, complement feminin și furnizoare a iluziei, atât de necesare creatorului, că se poate împlini ca un tot și că poate concretiza acest tot în opera sa.

Niveluri de simbolizare ale viselor freudiene

Analiza detaliată a viselor lui Freud[3], mai cu seamă a celor care pregătesc descoperirea complexului lui Oedip, scoate în evidență anumite trăsături caracteristice ale travaliului creator freudian și, fără doar și poate, ale multor alte genii.

Visul princeps al injecției făcute Irmei (iulie 1895) oferă o structură tipică. Prima parte o constituie o scenă vizuală: sosirea unor invitați într-un hol de recepție, examinarea „gâtului" Irmei, gât care aduce atât cu nările, cât și cu organele genitale feminine. Se poate remarca, aici, o aluzie la teoria lui Fliess care vorbea, destul de hazardat, despre existența unei legături între nas și sex. Se mai poate, de asemenea, observa că fundalul (sala de recepție) dublează, anticipând-o, figura: „gâtul" Irmei este un hol de intrare în care a avut loc o recepție de sămânță virilă; visătorul vede urmele acesteia. Scena figurează, așadar, ceea ce s-ar putea numi o „maculată" concepțiune; de altfel, același verb german, *empfangen*, înseamnă atât „a primi" (invitați), cât și „a concepe" (un copil). Fantasma isterică pusă aici în scenă, și pe care o formulează rebusul visului, poate fi descifrată astfel: un copil este conceput (ea anunțând, totodată, studiul ulterior, din 1919, intitulat „Un copil este bătut").

A doua parte a visului este o discuție între visător (Freud) și trei confrați chemați pentru consultație: de ce Irma, în realitate

[3] Am procedat la o clasificare cronologică și la o analiză sistematică a tuturor viselor cunoscute ale lui Freud în lucrarea mea *L'auto-analyse de Freud*, P.U.F., 2 vol., 1975.

o tânără văduvă isterică, prietenă a familiei lui Freud și aflată sub îngrijirea acestuia, continuă să simtă dureri? Acestei întrebări care i se pusese cu adevărat lui Freud în ajun, visul îi aduce o „soluție"; este o „soluție" de trimetilamină pe care, în vis, confratele și prietenul Otto (în realitate, pediatrul care îi îngrijește pe copiii lui Freud) i-ar fi injectat-o fetei „din ușurătate", limba germană prezentând aici același dublu înțeles ca și [*à la légère — N. t.*]: „din ușurătate profesională", dar și „din libertinaj". Trimetilamina reprezintă o nouă aluzie la Fliess, care vedea în ea o substanță esențială a chimiei sexuale; apariția lui neașteptată în vis, sub forma unei formule scrise cu caractere îngroșate, e precedată de evocarea seriei alcool: paralelă implicită între analiza chimică, domeniu în care Fliess se presupune a străluci, și analiza psihică, pe care Freud este pe cale de a o descoperi personal, „soluție" la care, tocmai, Irma a refuzat să se supună. Unul dintre sensurile visului este clar: doar analiza psihică poate oferi o soluție problemelor sexuale, care sunt adevăratele răspunzătoare pentru durerile isterice și care constituie, mai presus de orice, niște probleme psihice. Un alt sens este încă și mai evident pentru Freud: el are nevoie să se disculpe de „erorile" pe care i le reproșează confrații (injecțiile cu cocaină, sursă a unei noi toxicomanii, a cărei cauză primă se află într-un articol elogios al lui Freud despre coca, ingerată, ce-i drept, pe cale orală) și, mai inconștient, de „greșelile" de care el ar putea fi bănuit în privința unor bolnave tinere și frumoase — bănuială care îl atinsese deja pe Breuer, făcându-l să pună precipitat capăt tratamentului hipnotic aplicat Annei O. La fel ca și visul, simptomul este o împlinire deturnată a dorinței. Tocmai pentru că nu e insensibil la această dorință intensificată prin regula asocierilor libere poate psihanalistul s-o înțeleagă. Dar tocmai pentru că se simte asigurat prin respectarea regulii de abstinență poate el, pe de altă parte, s-o interpreteze în loc să-i dea curs sau să fugă de ea. Mai mult decât prin conținut (a cărui analiză, interminabilă, prefigurează multe dintre descoperirile viitoare ale lui Freud), visul despre Anna-Irma este important prin decorul său. Este un vis-cadru. Printr-o gândire care nu este, deocamdată, decât una în imagini, Freud elaborează

instaurarea cadrului care îi permite procesului psihanalitic să se desfășoare și să fie interpretat.

Visul următor din punct de vedere cronologic, cel puțin dintre cele relatate în *Die Traumdeutung*, este consecutiv morții tatălui, în octombrie 1896. Dacă visul despre Irma era un vis-fluviu, acest vid de doliu este remarcabil prin concizia sa: repetă structura primului, condensându-l însă la maxim. Decorul este un amestec de hol de gară și de salon de coafură. În prim-planul acestui decor, o formulă care, de data aceasta, nu mai e chimică, ci verbală: „Vă rugăm să închideți un ochi/ochii". Alternativa singular/plural (un ochi — ochii) subliniază dublul sens al formulei. Un sens respectuos: fiul este rugat să închidă ochii tatălui său decedat (ceea ce Sigmund chiar făcuse). Și un sens opus: vă rugăm să fiți indulgenți cu lipsa de respect a fiului față de tatăl său (Sigmund ajunsese cu întârziere la capela mortuară, familia reproșându-i, în plus, prea marea discreție cu care înconjurase această înmormântare). Astfel, dublul sens al formulei manifeste acoperă un dublu sens al sentimentelor latente, și anume ambivalența fiului față de tatăl său. Dacă pancarta exprimă dorința refulată, decorul întruchipează simbolic sentimentele de vinovăție atașate acestei dorințe. Holul de gară evocă spaima de călătoriile feroviare, iar o pancartă într-un astfel de hol îi amintește lui Freud inscripția obișnuită, „Fumatul oprit", care la rândul ei evocă deznodământul fatal provocat de excesul de tutun: acestea sunt cele două fobii majore ale lui Freud. În ceea ce privește salonul de coafură în care obișnuiește să meargă pentru a se bărbieri, Freud nu oferă nici o asociație în legătură cu el, dar nu este deloc greu, cu condiția... de a deschide un ochi, pe cel bun, firește, de a ghici, ocultată de pancartă, amenințarea unei lame de ras „castratoare". Și în cazul acesta, importanța cadrului este cât se poate de clară. Pentru ca un travaliu, fizic sau psihic, să poată avea loc, trebuie să i se precizeze protocolul și să se stabilească un dispozitiv. Aici, visul face aluzie la regula, moștenită de la hipnoterapie, care îi cere pacientului să închidă ochii și pe care Freud o va mai păstra mai bine de zece ani, ca o a treia regulă de bază după aceea a non-omisiunii și aceea a abstinenței.

Cele patru vise înfățișând Roma, cel mai probabil din ianuarie 1897, dezvoltă variante ale aceleiași structuri: mai întâi o priveliște, iar la sfârșit o inscripție sau un nume. Primul vis: Roma zărită prin fereastra unui tren care pornește fără a-i lăsa visătorului răgazul să coboare; visul se încheie cu un nume, podul Sant-Angello peste Tibru. Nume plin de multiple semnificații, dar pe care Freud nu-l explicitează.

Al doilea vis. Așa cum Moise, înainte de moarte, a putut să vadă de departe Pământul Făgăduinței, visătorul este adus pe o colină de unde zărește, în depărtare, Roma acoperită de pâclă. Și aici, două nume de locuri pun capăt, dacă nu visului, cel puțin comentariului său: orașul văzut astfel de departe fusese, de fapt, Lübeck unde, știm lucrul acesta din corespondența lor, Freud și Martha își făcuseră călătoria de nuntă, și care le apăruse, atunci, acoperit de nori; Lübeck unde, anterior deja, în perioada logodnei lor, Martha, înotătoare imprudentă, fusese cât pe ce să se înece. Astfel, obiectul dorinței — Roma, mama; Lübeck, logodnica — se îneacă... sau dispare în ceață chiar în clipa când urma a fi posedat. Cel de-al doilea nume, Gleichenberg, al colinei, confirmă acest sens: Ignaz Schönberg, prieten al lui Sigmund și logonicul Minnei, cumnata lui Freud, își tratase odinioară aici, fără nici un rezultat, o tuberculoză care îl făcuse să renunțe mai întâi la căsătorie, pentru a-l priva, până la urmă, de viață: nici el nu-și putuse vedea decât de departe „promisa", fără a o poseda.

Cel de-al treilea vis începe cu un peisaj de țară (un râu întunecat curgând printre stânci negre și o câmpie înflorită), suprapunere a unei amintiri vizuale din Freiberg cu amintirea intelectuală a unei lecturi mitologice (Infernul greco-latin, cu fluviile și regiunile lui: Tartarul pentru damnați, Câmpiile Elizee pentru preafericiți); visul se încheie cu o întâlnire cu un trecător al cărui nume propriu, domnul Zucker, este un substantiv comun, domnul Zahăr, simbol al unei maladii mortale pe-atunci, diabetul, și cu o întrebare adresată acestui trecător: care e drumul spre Roma? Răspunsul, implicit, este și aici un proverb, fiindcă se știe că „toate drumurile duc la Roma". Chiar dacă Freud nu se gândește încă la lucrul acesta, nu ne putem împiedica să ne aducem aminte de Sfinxul-femeie care, la intrarea în Teba, îi oprea

pe călători pentru a le pune o întrebare și-i omora pe aceia care nu dezlegau enigma.

Cel de-al patrulea vis se situează, în sfârșit, la Roma. Prima parte: un decor urban, un colț de stradă, simbol al răspântiei drumurilor. Partea a doua: o inscripție având precizată limba, dar nu și textul: afișe în germană, când ne-am fi așteptat să fie în latină, aluzie la cele două tipuri de caractere, gotice și romane, ale limbii germane scrise. Răspântia de drumuri face, fără îndoială, aluzie la plecarea din Freiberg, despărțirea de orașul natal fiind dublată atunci de o separare a familiei în două ramuri. Inscripția capătă sens pornind de aici: o dată ajuns la Leipzig și, mai apoi, la Viena, limba germană a înlocuit, pentru Sigismund (care își va prescurta prenumele în Sigmund la vârsta de douăzeci și doi de ani, cu prilejul primei sale publicații științifice), ceha în care-i vorbea Nannie, guvernanta sa, și idișul, pe care părinții săi îl foloseau, probabil, între ei. Orașul din vis îi aduce aminte lui Freud de Praga, unde el și Fliess renunțaseră să mai țină un congres din pricina agitației antigermane aflate acolo în creștere. Or, latina și germana au fost, pe rând, cele două limbi care le fuseseră impuse studenților cehi de la universitatea din Praga. Dacă Fliess ar fi fost de acord, congresul s-ar fi ținut la Roma. Așa cum Fliess, deplasând locul de desfășurare al congresului de la Roma la Breslau, oraș în care s-au și întâlnit până la urmă, a înlocuit latina cu germana, la fel, părăsind Freibergul mai întâi pentru Leipzig, apoi pentru Viena, Jacob Freud pusese germana în locul cehei pe care i-o vorbea Nannie lui Sigismund. Iar Freud își amintește, cu ocazia visului său, un cântecel de copii în cehă pe care îl știe pe dinafară încă din copilărie, fără a-i înțelege însă sensul.

Urmarea autoanalizei precizează acest personaj al lui Nannie, rolul ei de inițiatoare, puțin perversă, deopotrivă în religia catolică și în sexualitate, evidențiind totodată o continuitate între separația originară din jurul vârstei de trei ani și jumătate și pragul de patruzeci pe care Freud tocmai l-a atins: când avea șaptesprezece ani, Freud s-a întors, pentru o unică oară, la Freiberg, în vacanța de vară; a auzit vorbindu-se din nou cehește; și s-a îndrăgostit, în tăcere, de o vecină, Gisela Fluss. Fluss-Fliess: apropierea este frapantă. Dualitatea limbilor se va dovedi că acoperă o dualitate de religie și de imagine maternă; Nannie, bona cehă, era catolică; Amalia, mama, era evreică și germanofonă; ea l-a învățat, la Viena, să citească și să scrie; apoi Jacob, tatăl, a preluat sarcina instruirii fiului său, trimițându-l tardiv într-o școală privată și pregătindu-l să reușească, cu un an avans, la examenul de admitere la liceu.

Așa cum amintirile refulate nu sunt uitate complet, nici limbile șterse nu dispar în totalitate. Urmele lăsate de vechile limbi „uitate" de copilul Sigismund după emigrarea din Freiberg (ceha și, într-o măsură mai mică, idișul) l-au ajutat să conoteze amintirile vechi, corespunzătoare epocii în care aceste limbi mai erau vii pentru el. Cuvintele nu numai că desemnează lucruri, dar unele reprezentări de cuvinte sunt asociate prin contiguitate — prin metonimie — cu anumite reprezentări de lucruri.

Perioada din viața lui Freud cuprinsă între vârsta de trei ani și jumătate și cea de șapte ani este cea mai neclară pentru biografi: așa trebuie să fi fost și pentru principalul interesat. „Au fost ani grei, de care nu merită să ne amintim", îi va mărturisi Freud lui Jones. Sigismund face experiența unui cadru urban constrângător, a unor mutări repetate, a nesiguranței materiale, a frigului, foamei, sărăciei și nașterilor succesive a unui număr destul de mare de surori. În această stare de neajutorare, el, prin compensare și sublimare, a suprainvestit cititul și scrisul în limba germană, apoi pe cele în limba engleză, care-l lega de frații lui dinspre tată ce emigraseră la Manchester.

Există două amintiri din copilărie care au înregistrat plăcerea aflată de Freud în lectură. Pe la vârsta de patru, cinci ani, Sigismund și Anna, prima lui soră, într-o complicitate voioasă în care circulă o dorință incestuoasă împărtășită, rup paginile unei cărți ilustrate despre o călătorie în Persia (această amintire se va afla la baza visului *Monografiei botanice*, din martie 1898). La împlinirea vârstei de șapte ani, Jacob îi oferă fiului său un exemplar al Bibliei în ediția Philippson, ediție bilingvă (ebraico–germană) ilustrată cu aproximativ 500 de gravuri (mai ales cele ale zeilor egipteni cu cap de pasăre, care vor alimenta la puțină vreme după aceea singurul vis de angoasă pe care Freud își amintește

să-l fi avut în copilărie). Această juxtapunere a imaginii și a scrisului îl va marca, începând din acel moment, în mod decisiv.

Înțelegem mai bine decorul celui de-al patrulea vis despre Roma: colțul de stradă este locul de trecere între două epoci, dar și locul de întâlnire a două sisteme. „Traducerea materialului psihic trebuie să se efectueze la granița dintre două epoci", scrie el, exact în același moment, într-o scrisoare din 6 decembrie 1896, în care îi comunică pentru prima dată lui Fliess noțiunea de „aparat psihic". El precizează aici că primele două sisteme ale acestui aparat, inconștientul și preconștientul, constituie niște sisteme, diferite, de transcriere. Astfel, în acest vis, aparatul psihic al visătorului își reprezintă lui însuși procesul descoperirii pe care este pe cale de-a o face: transcriere într-o carte scrisă în germană — cunoștințe comunicabile și universale — a ceea ce Freud a văzut — intuiție personală — din inconștient, al său și al pacienților săi. În toate visele din această perioadă, rezultatul travaliului de creație este figurat cu anticipație sub înfățișarea unei formule, a unei pancarte, a unei reguli, a unui proverb, a unui tablou, a unui enunț pictografic, a unei denumiri toponimice, a unei inscripții epigrafice, a unei reduceri etimologice a unor nume proprii la substantive comune — iar aici, a unor afișe. Într-adevăr, o descoperire științifică duce la formulări, legi, sisteme abstracte, neologisme și publicări.

La Freiberg, două femei, mama și bona, l-au învățat să vorbească două limbi, germana și ceha. La Viena, începând de la vârsta de patru ani și jumătate, o singură femeie, mama sa, care foarte curând îi va preda ștafeta tatălui său, l-a învățat să citească și să scrie o singură limbă, germana. Astfel, prima copilărie, petrecută la țară, a fost marcată de multitudinea de coduri fonetice, lexicale, culturale și religioase; multitudine și anarhie contemporană cu cele ale primelor plăceri pregenitale și cu complexitatea unei vieți domestice în care se întrepătrundeau trei familii (cea a proprietarului, cea a unui fiu [Emanuel] din prima căsătorie și cea din a doua căsătorie a lui Jacob Freud). După emigrarea la oraș, acestei dezordini verbale și culturale i-a urmat o punere în ordine sub primatul codului alfabetic și al sistemului lexical, gramatical și sintactic al limbii germane scrise; în același

timp, plăcerile pregenitale se aflau puse sub tutelă oedipiană, iar familia se redusese la tată, mamă și copiii lor. Dar vechile coduri, sistemele de exprimare abandonate, hoarda primitivă n-au dispărut cu totul. S-au păstrat în fundal ca niște forțe în rezervă, ca niște unelte ale gândirii disponibile pentru niște sarcini ulterioare — ceea ce Freud va numi, mai târziu, sublimarea pulsiunilor parțiale.

Naratorul din *În căutarea timpului pierdut*, în același pasaj în care vorbește despre Bergotte, rezumă într-o frază arta scriitorului: „Era mai ales un om care, de fapt, nu iubea cu adevărat decât anumite imagini, pe care (ca pe o miniatură în adâncul unui sipet) simțea nevoia să le compună și să le zugrăvească sub cuvinte"[4]. Demersul de gândire care a făcut din Freud un creator constă nu numai într-o transcriere directă a văzutului în scris (încercând mai multe sisteme succesive de scriere), ci și în extragerea, din ceea ce este surprins intuitiv ca imagine, a unor relații între niște noțiuni abstracte, bănuite la rândul lor ca făcând parte dintr-un ansamblu organizat capabil să genereze înlănțuiri de enunțuri explicative în domeniul cercetat: în acest caz, termenul de „cod" mi se pare absolut potrivit. Este tocmai ceea ce conferă „vederilor" lui Freud, în ciuda „ceții" care le învăluie obiectul, o claritate și o pregnanță de care se minunează el însuși în visele lui. Așa stând lucrurile, el scurtcircuitează etapa curentă la care se opresc indivizii necreatori și care constă în a exprima cu aproximație și în a risipi rapid, prin cuvinte, gesturi, mimică și intonație, imaginile mentale care apar în conștiință. În timp ce Freud își împinge pacienții să vorbească despre ce au de spus, el însuși, ca pacient al propriei autoanalize, se obligă, pentru visele pe care le are, să le redacteze textul, cu asociațiile de idei pe care și le provoacă în mod sistematic pentru fiecare secvență a acestor relatări. Capacitatea Eului, căci tocmai despre el este vorba, de a structura, sub formă de limbaj scris, niște date care nu se înscriu, la început, într-o ordine simbolică deja cunoscută, constituie una dintre caracteristicile esențiale dacă nu tuturor geniilor, cel puțin geniului științific și literar. Nicolas Abraham (1972)

---

4 M. Proust, *op. cit.*, p. 130.

nu spunea, cred, altceva atunci când scria: „Fiecare operă de artă simbolizează dialectica universală a simbolizării înseși". Multe alte vise ale lui Freud reproduc aceeași structură. Ceea ce este surprins mai întâi, aici printr-o „vedere", la alții printr-o voce, printr-un miros, printr-o atingere sau printr-o durere, reprezintă un cadru, o matrice înzestrate cu o logică proprie. Aici intervine desprinderea, trecerea de la sensibil la inteligibil. Dezvoltarea acestei logici, evoluția proceselor în interiorul acestui cadru, punerea în corp a acestui cod — în corpul unui text, al unei noi cunoașteri, al unei noi practici — vin după: sunt exploatarea descoperirii.

Ultimele episoade ale „decolării" freudiene

O a treia criză creatoare a lui Freud este, din nou, legată de umbra morții care cade asupra lui. În noiembrie 1912, la München, în timpul unei întâlniri menite a potoli primele conflicte provocate de Jung, Freud pune discuția la inimă într-o asemenea măsură, încât își pierde cunoștința. Revenindu-și în simțiri, murmură: „Trebuie că este foarte plăcut să mori". La 8 decembrie, îi scrie lui Jones: „Am fost prima dată la München ca să-l vizitez pe Fliess, care era bolnav, iar acest oraș pare a fi intrat într-o strânsă asociație cu relația mea cu acest om. Există ceva dintr-un element homosexual dereglat la rădăcina acestui lucru. Atunci când Jung, în ultima sa scrisoare, a făcut din nou aluzie la «nevroza» mea, n-am găsit altceva mai bun să-i spun decât ca fiecare analist să-și vadă de propria lui nevroză și să le lase în pace pe ale celorlalți"[5].

Redactarea lui *Totem și tabu* (1912-1913) prezintă ciudate similarități cu cea a lui *Die Traumdeutung*. Ea are loc în primăvara lui 1913, în timp ce rivalitatea cu Jung nu încetează să se acutizeze. E precedată de o perioadă preparatorie de doi ani, însoțită de suferințe interioare și de o implicare tot mai accentuată în

5 Citat în Jones, *La vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, 1953, trad. fr., P.U.F., vol. I, 1958, p. 348.

muncă. Se desfășoară în starea de exaltare creatoare pe care Freud o cunoscuse deja redactând capitolul VII din *Die Traumdeutung*. Este convins că este cea mai bună lucrare a sa. Dar, o dată cartea terminată, este cuprins de îndoieli violente în ceea ce privește valoarea ei, cerându-le părerea lui Jones și Ferenczi. Aceștia îi explică faptul că îndoielile sale provin din satisfacția pe care i-a provocat-o trăirea cu intensitate, în imaginație, a experiențelor de ucidere și de masticare a tatălui. Freud va confirma acest diagnostic într-o convorbire cu Jones: „În *Die Traumdeutung*, descrisesem dorința de a-mi ucide tatăl; aici, am descris uciderea lui reală; la urma urmelor, între dorință și act este un pas enorm"[6].

După înfăptuirea simbolică a paricidului, aceea, la fel de simbolică, a incestului. În urma zilelor „superbe" ale unei vizite la Roma în compania cumnatei sale și o dată ruptura de Jung definitiv consumată, în toamna lui 1913 Freud își regăsește exaltarea creatoare și redactează *Pentru a introduce narcisismul*.

Un al patrulea episod îl confruntă, din nou, pe Freud cu moartea, prilejuindu-i un reviriment creator, între 1916 și 1923. Tocmai a atins pragul vârstei de șaizeci de ani: este criza de intrare în bătrânețe. La patruzeci de ani, trebuie să te împaci cu gândul că într-o zi vei muri. La șaizeci de ani, trebuie să te pregătești de moartea care se apropie ineluctabil. Se întâmplă ca deja un copil, un nepot, un frate sau o soră să dispară, ceea ce a și fost, atunci, cazul pentru Freud. În 1915, își pierde fratele dinspre tată, pe Emanuel, de care era foarte legat; în 1920, o pierde pe fiica sa, Sophia; în 1923, pe fiul acesteia. Rude apropiate dispar: soțul fiicei sale preferate, Anna, un nepot ucis în război, o nepoată care se sinucide. Și, în fine, ca fundal de ansamblu, războiul cel mare, cu masacrele și rănile pe care le-a lăsat. Între 1916 și 1919, gândul morții îl bântuie pe Freud, dar el ține să precizeze că nu are nici o legătură cu evenimentele, dureroase de altfel, amintite mai sus. Jones, în volumul al doilea al biografiei pe care i-a dedicat-o lui Freud, multiplică mărturiile care ni-l arată pe acesta „epuizat", gata să „se scârbească de lume",

6 *Ibid.*, 1955, vol. II, 1961, p. 377.

„uşurat la gândul că această viaţă atât de dură va avea un sfârşit", găsind „uneori plăcută" ideea superstiţioasă că viaţa i se va sfârşi în februarie 1918. Se instalează o adevărată depresie, de care crizele creatoare anterioare îi permiseseră, până atunci, să se ferească. A creat totuşi psihanaliza, opera lui s-ar putea încheia aici, valoarea ei începe să fie recunoscută. Dar, tocmai, ceea ce a făcut, pentru că este deja făcut, îşi pierde orice valoare. Trebuie să creeze în continuare sau să dispară. Simte necesitatea de a-şi continua autoanaliza printr-o aprofundare, urmată de o punere sub semnul întrebării a propriei sale teorii. Îl munceşte narcisismul, în toate sensurile acestui cuvânt. Căci, de data aceasta, nu mai e vorba, ca în trecut, despre o ruptură de nişte profesori şi de nişte colegi cu care s-ar afla în dezacord ştiinţific, dar nici de elaborarea doliului după nişte rude dispărute; este o ruptură de propria sa operă precedentă, asemănătoare celei pe care Goethe avea s-o înfăptuiască, între 1786 şi 1788, în Italia, ruptura de anumite identificări eroice legate de o *imago* maternă idealizată şi de înfruntarea, în acelaşi timp imposibilă şi inevitabilă, cu cealaltă faţă, respingătoare şi distructivă, a acestei *imago* materne[7].

Freud îşi remaniază întregul sistem. Începe să afirme existenţa unor pulsiuni de moarte unite cu pulsiunile de viaţă, care nu sunt disociate decât în formele grave de patologie mentală; regândeşte aparatul psihic ca fiind compus din subsisteme aflate în conflict — Se-ul, Eul şi Supraeul —, formate, la rândul lor, din straturi de identificări; completează principiul plăcerii şi principiul realităţii cu automatismul de repetiţie. La capătul acestei noi crize creatoare, descoperă, în 1923, că este atins de un cancer incurabil, pedeapsă naturală pentru excesele sale tabagi-

---

7 André Missenard, care a studiat în amănunt această criză la Freud, evidenţiază „travaliul narcisismului", pierderea reperelor de identificare legate de idealizările infantile şi juvenile, trecerea obligatorie prin depresie pentru accederea la o veritabilă sublimare făcând posibilă reînnoirea teoretică, victoria asupra fantasmei chinuitoare a copilului mort prin elaborarea pulsiunii de moarte. (A. Missenard, „Narcissisme et rupture", în R. Kaës, A. Missenard, D. Anzieu şi *al.*, *Crise, rupture et dépassement. Analyse transitionnelle en psychanalyse individuelle et groupale*, *op. cit.*, pp. 82-146.)

ce, cu care va şti să convieţuiască vreme de peste cincisprezece ani, marcaţi de publicarea a şase lucrări importante. Îşi vizitează des mama, care va muri abia în 1930, izbutind performanţa de a rămâne prezentă pentru fiul său până la vârsta extremă de nouăzeci şi cinci de ani. În paralel sau simetric, îşi formează întru psihanaliză propria şi cea mai mică dintre fiicele sale, Anna, singura dintre toţi copiii lui rămasă necăsătorită. Psihanaliza copiilor, a cărei tehnică este invenţia ei, ar putea fi considerată rodul unui incest sublimat. Freud se bucură de seninătatea în sfârşit atinsă de a-şi vedea descoperirile recunoscute, de a-şi şti opera, în cea mai mare parte, împlinită şi de a se resemna, fără teamă excesivă, cu suferinţa şi dispariţia. Proust, uzat prematur, nu va ajunge nici până la această vârstă şi nici până la această ultimă renaştere. Alţii, cum ar fi, de pildă, Immanuel Kant, nu au trecut pe deplin decât în acest moment al existenţei lor pragul dintre creativitate şi creaţie.

Al cincilea şi ultimul episod al „decolării" creatoare freudiene este legat de o nouă ruptură gravă care se profilează din ce în ce mai mult la orizont şi care va pune capăt continuităţii şederii sale la Viena, unde trăieşte deja de trei sferturi de veac. Este vorba despre triumful nazismului în Germania, cu antisemitismul său crescând şi cu expansionismul lui în direcţia ţărilor germanice învecinate. Este pericolul, pe care *Anschluss*-ul îl va materializa în 1938, al anexării Austriei. Adică, pentru Freud, obligaţia, la 82 de ani, de a emigra: un al doilea exil, care-l repetă pe cel al plecării din Freiberg, pericol al unei morţi nu fizice (Freud s-a împăcat deja cu aceasta), ci spirituale: gândirea evreiască şi roadele ei, printre care şi psihanaliza, sunt ameninţate cu distrugerea. În 1937, cu puţin timp înainte de plecarea definitivă spre Anglia, Freud publică *Analiză terminată, analiză interminabilă* şi *Construcţii în analiză*. Apoi duce la bun sfârşit *Moise şi religia monoteistă* (1937-1939), ultimul avatar al identificărilor sale eroice. La Londra, face însemnări în vederea unui *Compendiu de psihanaliză*; scrie *Clivajul Eului în procesul de apărare* şi moare în 1939, înainte de a-l fi văzut publicat. Este ultima sa criză creatoare, criza octogenară, rezervată celor puţini care au putut ajunge până la această vârstă înaintată cu mintea validă şi cu pasiunea

de a trăi și de a gândi mereu prezentă. Ca deseori în cazul bătrânilor, pentru Freud este vorba despre o criză recapitulativă. Descoperirea psihanalizei este interminabilă, cel puțin tot atât cât este și cura: iată cel din urmă mesaj al inventatorului ei. Vreme de peste jumătate de secol, viața intelectuală a lui Freud, nou Moise, nu va fi fost oare un lung compendiu de psihanaliză?

III

TRAVALIUL OPEREI

Autorul muncit de creație

Pe măsură ce înaintez, aș dori să exprim anumite rezerve în legătură cu noțiunea de travaliu psihic al creației, din pricina conotațiilor sale prea intelectuale. A crea nu înseamnă numai a începe să muncești. Înseamnă a te lăsa muncit, lucrat în gândirea ta conștientă, preconștientă și inconștientă, dar și în corp sau cel puțin în Eul tău corporal, ca și la îmbinarea, disocierea și reunificarea lor întotdeauna problematice. Corpul artistului, corpul lui real, corpul lui imaginar, corpul lui fantasmatic sunt prezente pe parcursul întregului său travaliu, țesând urme, locuri, figuri în trama operei sale. Metaforele din registrul psihic la care am recurs până acum — visul, doliul — necesită un complement, o contrapondere de analogii cu activități mai corporale. Să încercăm să găsim câteva. Există, în crearea unei opere de artă sau de gândire, ceva din travaliul nașterii, al expulzării, al defecării, al vomitării. Identificăm, astfel, o similitudine cu travaliul interogației, altfel spus al supunerii la tortură, deoarece călăul lucrează cu insistență, precizie și diversitate trupul victimei, tot așa cum creatorul lucrează corp la corp materialul pe care și l-a ales, tot așa cum creația îi smulge acestuia suferințe, mărturisiri, distrugându-i articulațiile. Mai există, în sfârșit, și travaliul pe care limbajul popular îl numește trudă: plăcerea textului, pentru cititor, răspunde bucuriei autorului care a întreținut o relație amoroasă cu ceea ce scrie.

Se poate întâmpla ca opera terminată să continue să-l muncească pe autorul ei: acesta o remaniază și uneori chiar o reface complet în vederea publicării la care se hotărăște cu dificultate, ezitând între mai multe variante; retușează reeditările, adaugă prefețe și note; îi publică bruioanele, comentariile, redactează, precum Michel Tournier în *Vântul Paraclet*[1], o relatare a împrejurărilor care l-au inspirat, a locurilor care l-au emoționat, al intențiilor care l-au preocupat; le răspunde criticilor și cititorilor. Eventual, reia, într-o piesă de teatru sau un eseu, aceeași temă, aceeași intrigă pe care un roman anterior nu reușise să le epuizeze sau invers. Intuiții conținute în germene în *Interpretarea viselor* l-au muncit, chinuindu-l, pe Freud, episodic, până la moarte.

Cititorul muncit de operă

Operele cele mai mari sunt cele care, la rândul lor, îl muncesc pe cititor. Și nu mă refer aici la efortul de lectură al unui text dificil, nici la nevoia de a reciti operele de care am fost profund emoționați sau care ne-au făcut să ne punem anumite întrebări și nici la travaliul, care pândește scrierile devenite „clasice", de editare critică, adnotare, interpretare a conținutului, analiză a formei, căutare a surselor, stabilire a influențelor, apropieri de biografia autorului sau de contextul social. Toate acestea ar putea face obiectul unor statistici în funcție de care s-ar putea măsura importanța unei opere după numărul de articole sau de cărți apărute despre ea sau după timpul pe care oamenii acceptă să-l dedice pentru a o citi, a discuta, a asculta vorbindu-se despre ea. În ceea ce mă privește, mă plasez la un alt nivel, pe care l-am definit încă de la început: travaliul visului, travaliului doliului, travaliul creației. Acestei serii de forme ale travaliului psihic, pe care Freud, ca mulți alții, a parcurs-o ceva mai în cunoștință de cauză însă, îi corespund efectele crescânde ale travaliului operei asupra cititorului.

1 Éditions Gallimard, 1977, col. „Blanche". Toate referirile care urmează fac trimitere la această ediție.

O operă nu-l muncește pe cititor — în sensul de travaliu psihic — dacă îi oferă doar o plăcere de moment, dacă el vorbește despre ea ca despre o bună ocazie, plăcută, dar lipsită de viitor. Cititorul care începe să fie muncit de o operă intră cu aceasta într-un fel de legătură. Chiar și în întreruperile lui de lectură, pregătindu-se s-o reia, el se abandonează reveriei, fantezia lui trează e stimulată, el inserează fragmente din aceasta între pasajele cărții, iar lectura sa este un amestec, un hibrid, grefarea propriei lui activități de fantasmare pe produsele activității de fantasmare a autorului. Așa este și întâlnirea amoroasă, dar atât timp cât iubirea rămâne o visare trează în doi în privința dragostei, atât timp cât lectura unui roman se menține la nivelul unei romanțări a vieții cititorului, travaliul psihic rămâne superficial.

Atunci când lectura ajunge să alimenteze travaliul visului nocturn, este cu totul altceva. Nu există vis al lui Freud — cunoscute fiind, firește, numai cele pe care el însuși le-a publicat — care să nu conțină referințe, aluzii, împrumuturi din piesele de teatru văzute de el — *Oedip-Rege*, *Hamlet* —, din romanele și eseurile pe care le-a citit și care l-au marcat, din Cartea prin excelență pe care el o citează cel mai des, fără a explicita de fiecare dată originea citatului, Biblia[2]. La fel, un duo amoros dus până la limita extremă — ceea ce caraterizează sublimul — a fost descris de George du Maurier în *Peter Ibbetson* (1891). Doi potențiali iubiți nu și-au putut mărturisi unul altuia dragostea decât mult prea târziu pentru a mai putea să se angajeze într-o viață comună și într-o împlinire carnală a ei: el se află la închisoare, ea este căsătorită virtuos. Dar, într-o anumită noapte, își dau o întâlnire onirică în care, pe rând, fiecare îl face pe celălalt să intre în propriul său vis, ducându-l să-i viziteze, în felul acesta, amintirile din copilărie și viața actuală. Ei împărtășesc, astfel,

2 Pastorul Théo Pfrimmer, grație excelentei sale cunoașteri a Bibliei lui Luther, cea pe care o folosea și Freud, a putut stabili inventarul tuturor citatelor biblice din opera acestuia din urmă, inclusiv a celor care nu sunt explicit indicate în textele freudiene ca fiind biblice. El a constatat, astfel, că aproape toate cărțile Vechiului și Noului Testament sunt citate de mai multe ori de către Freud și că aproape toate cărțile lui Freud conțin mai multe citate biblice (*Freud, lecteur de la Bible*, P.U.F., 1982).

tot ce e psihic mult mai mult decât dacă s-ar fi culcat unul cu altul.

Dar și travaliul de doliu: Peter Ibbetson și iubita lui fantomatică pot, prin intermediul acestor vise nocturne repetate și întrețesute, să facă doliul după neîmplinirea iubirii lor în viața reală. S-a spus deseori că, fără lectura romanelor de dragoste, cei mai mulți oameni n-ar fi știut cum să se îndrăgostească*. Adevărat e însă opusul. Lectura romanelor de dragoste reprezintă o consolare pentru viața amoroasă care nu mai este ori nu mai este ceea ce a fost cândva sau pentru ceea ce este, dar care nu poate nicicând să satisfacă pe deplin pe cineva. O piesă de teatru a lui Jean Giono, *Capătul drumului* (1941), descrie, cu o milă crudă, o femeie bătrână și singură care, în timpul zilei, își așteaptă moartea, pentru a recăpăta viață în fiecare noapte halucinând prezența, alături de ea, a tovarășului dispărut cu care vorbește despre dragoste. Atunci când cineva a pierdut pe cineva drag, observați-i comportamentul prin raportare la lectură. Atâta vreme cât nu poate să citească, doliul nu se efectuează. Dacă ajunge să deschidă un eseu, un roman, un poem — orice altceva decât o predică, laică sau religioasă, despre cum trebuie să-și îndure situația actuală — înseamnă că scapă din melancolie, că lasă doliul să lucreze asupra sa. Alături de prietenie, lectura reprezintă una dintre contribuțiile cele mai sigure la travaliul de doliu. Ea ne ajută, în general, să facem doliul limitelor propriei noastre vieți, ale limitelor condiției umane.

Însă abia cea de-a treia formă a travaliului psihic marchează efectul operelor cu adevărat excepționale. La rândul lor, acestea au darul de a declanșa, la anumiți cititori predispuși și fericiți, un travaliu creator asemănător celui care le-a dat naștere: astfel, lectura lui Bergotte se presupune a fi fost tocmai cea care a determinat „decolarea" naratorului din *În căutarea timpului pierdut*. Deseori de altfel, un scriitor, mai înainte de a se apuca de scris, citește câteva pagini dintr-un înaintaș pentru a-și găsi elanul, tot așa cum declarațiile, râsetele, săruturile, mângâierile sunt niște foarte utile și foarte plăcute preliminarii la deplina

* Afirmația îi aparține lui Chateaubriand. (*N. t.*)

reușită, fizică și psihică, a unui orgasm. Această epidemie de creație poate fi doar imitativă și să nu conducă decât la un nou academism. Dar sfatul pe care bătrânii îl dau cu plăcere începătorilor, acela de a rescrie o mare operă ca să-ți faci mâna, rămâne întotdeauna valabil. Astfel, Cocteau, în *Mașina infernală* (1934), sau Robbe-Grillet, în *Gumele* (1953), refac *Oedip-Rege;* Raymond Radiguet reia *Principesa de Clèves*. *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, n-a încetat, în două secole și jumătate, să inspire o întreagă gamă de scriitori, de la plagiatori până la creatori autentici. Cel mai recent din această a doua categorie, Michel Tournier, autorul lui *Vineri sau limburile Pacificului* (1967), a descris în această privință și în deplină cunoștință de cauză, în *Vântul Paraclet*, travaliul operei în forma sa cea mai înaltă: „Exemplarele acestei cărți — traduse sau nu — acționau ca tot atâtea semințe împrăștiate de vânt și producând, pe locul unde cădeau, opere noi, profund influențate de mentalitatea și clima țării. Am putut vedea, astfel — pentru a nu le aminti decât pe cele mai cunoscute —, un *Robinson al domnișoarelor*, un *Robinson al ghețurilor* sau un *Robinson elvețian*" (p. 212). Tournier nu uită să amintească *Insula misterioasă* (1874) de Jules Verne, *Imagini pentru Crusoe* de Saint-John Perse (reluate în *Elogii*, 1911), *Suzana și Pacificul* (1921) de Jean Giraudoux. Și extrage din acest istoric o idee-forță: „S-ar zice că fiecare generație a simțit nevoia să-și istorisească, să se recunoască și, astfel, să se cunoască mai bine prin această poveste. Robinson a încetat foarte repede să mai fie un erou de roman, devenind un personaj mitologic" (p. 213). Altfel spus — dar deja spus de Borges —, romanul vine din mitologie și merge spre mitologie. Tournier oferă un alt exemplu: toată lumea cunoaște acum numele și personajul lui Don Juan; dar cine, dacă nu e erudit, mai știe numele lui Tirso de Molina, călugăr și dramaturg spaniol care l-a creat în comedia sa *Seducătorul din Sevilla* (pe la 1625) și l-a reluat într-o dramă religioasă, *Damnatul din lipsă de încredere* (1635)? „Astfel încât — conchide Tournier — funcția socială — și am putea spune chiar biologică — a scriitorilor și a tuturor artiștilor devine lesne de definit. Ambiția lor urmărește să îmbogățească sau, măcar, să modifice «freamătul» mitologic, această baie de ima-

gini în care trăiesc contemporanii lor și care constituie oxigenul sufletului" (p. 187).

Lanțul de identificări eroice leagă între ele generațiile de creatori, prorogând, în omenirea menținută, astfel, vie din punct de vedere psihic, puterea de a produce opere. Această putere rezidă într-o proprietate psihologică a mitului, dar și a celorlalte forme de cod (pledând doar în favoarea mitului, Tournier nu face decât să prezinte o apărare unilaterală a propriei sale opere romanești): proprietatea de a-l munci și lucra pe creator până ce acesta dă un corp mitului — eu, unul, prefer să spun: codului — pe care, prin „decolarea" sa creatoare, l-a surprins, cuprinzându-l.

IV

CRIZA CREATOARE ȘI VÂRSTELE VIEȚII

Nu există nici cale unică, dar nici un număr infinit de căi care duc spre „decolarea" creatoare, ci doar câteva căi diferite. Psihanalistul englez Elliott Jaques[1] a propus trei. În acest scop, el se sprijină pe descoperirea kleiniană a celor două „poziții" pe care psihismul sugarului le ocupă succesiv în primul semestru de viață și care se păstrează apoi ca nucleu „psihotic" al persoanei. Potrivit acestui autor, creațiile realizate în momentul trecerii de la adolescență la tinerețe, în jurul vârstei de douăzeci de ani, se bazează pe o reelaborare a poziției paranoid-schizoide; cele contemporane cu intrarea în maturitate, din jurul vârstei de patruzeci de ani, pe o reelaborare a poziției depresiv-reparatorii; el le mai amintește, de asemenea, dar fără a le da o explicație psihanalitică, și pe cele care sunt produse în momentul intrării în bătrânețe.

Confruntată cu o criză, indiferent de vârstă, ființa umană se poate îmbolnăvi și poate chiar să moară din această cauză. Ea poate încerca să evite starea de criză și obligația consecutivă de a se schimba, rămânând într-un mod cât mai rigid cu putință identică cu ea însăși. Poate ieși din această criză fie diminuată, fie creatoare; iar dacă creează, se poate simți, prin acest act, reconfortată în dorința sa de a se bucura încă multă vreme de viață sau, dimpotrivă, să se lase în voia revenirii în forță a pulsiunii

1 „Mort et crise du milieu de la vie", trad. fr., în D. Anzieu și col., *Psychanalyse du génie créateur*, Dunod, 1974.

de autodistrugere, cedând unei boli mortale sau unei tendințe suicidare.

Creații ale bătrâneții

Voi examina aceste crize în ordine cronologică inversă. Încep, așadar, cu cele care țin de intrarea în bătrânețe. Pe acestea le văd ca pe rezultatul unei intense încărcări libidinale provocate de perspectiva faptului de a mai avea încă în față timp de trăit și, spre deosebire de Elliott Jaques, le subîmpart în două faze, situate în jurul vârstei de șaizeci și, respectiv, de optzeci de ani. Omul care înaintează în vârstă — dacă viața sa ajunge până acolo — trece printr-o criză de intrare în bătrânețe în jurul vârstei de 55-60 de ani (Stendhal, la cincizeci și șase de ani, în 1839, dictează în cincizeci și două de zile *Mânăstirea din Parma;* moare trei ani mai târziu). După care se mai produce, acolo unde e cazul, și o criză de intrare în cea de-a doua bătrânețe, spre vârsta de optzeci de ani. Bucuria de a mai fi încă activ și capabil de gândire după vârsta duratei statistic medii de viață, speranța (atât de arzătoare și care-i surprinde pe cei din jur) de a muri la o sută de ani, perspectiva de a mai avea încă douăzeci de ani de trăit (fiecare criză a existenței îi deschide subiectului perspectiva teoretică a câte unei tranșe de douăzeci de ani) stimulează clivajul dintre pulsiunea de moarte, care este negată sau proiectată (moartea nu li se întâmplă decât celorlalți), și pulsiunea de viață, care se vede eliberată și împinsă la paroxism într-o tresărire de credință, mai mult sau mai puțin conștientă, în propria nemurire (Picasso declarând, cu câteva luni înainte de moarte, că el nu va muri). Ceea ce Piera Aulagnier, în *Destinele plăcerii**, a formulat ca fiind „conceptul conștient al unei mici părți detașabile de moarte" se dezvăluie aici cât se poate de clar: nimeni nu poate să trăiască, și încă și mai puțin să creeze, fără a-și revendica dreptul la o „bucățică" de nemurire. Această revendicare, care intră în conflict cu cealaltă revendicare, vitală pentru subiectul

* *Les Destins du plaisir*, P.U.F., 1979. *(N. t.)*

uman, de a afla adevărul, este multă vreme negată sau proiectată în transcendent, neîncetând, cu toate acestea, să rămână unul dintre principalele motovații ale încercărilor umane. În fața morții pe care o simți apropiindu-se, ea se afirmă fără nici o constrângere, ca sursă a puterii de a face o operă, și își află justificarea tocmai în această putere. Maurice Genevoix, a cărui producție romanescă s-a împlinit fără întrerupere începând de la vârsta de douăzeci și șase de ani, a cules și gustat roadele depășirii izbutite a acestei ultime crize în cartea sa de amintiri publicată la vârsta de nouăzeci și șase de ani și intitulată, tocmai, *Treizeci de mii de zile* (1980): după care a putut muri liniștit. Albert Cohen, publicând, la șaptezeci și trei de ani, în 1968, *Frumoasa Domnului* (roman-fluviu, după chipul și asemănarea unei vieți care insistă la nesfârșit în curgerea ei), a început o a doua (dacă nu chiar o a treia) carieră literară, punctată ulterior de mai multe opere noi.

Creații ale maturității

Toate aceste crize survin atât la persoanele obișnuite, cât și la creatorii recunoscuți. Avantajul de a studia criza la aceștia din urmă provine din faptul că aici ea este mai evidentă, mai reperabilă în efecte și mai lesne de înțeles în procesele ei. O statistică efectuată pe un eșantion de 310 scriitori, pictori, sculptori și muzicieni îi permite lui Elliott Jaques să situeze la treizeci și șapte de ani vârsta medie la care au apărut, la ei, schimbări importante. Unii, care nu mai creaseră niciodată până atunci sau care nu dăduseră dovadă decât de talent, dar nu de o adevărată originalitate, devin brusc mari creatori: este cazul lui Freud și, într-o anumită măsură, al lui Proust. Creatori precoce cunosc, atunci, secătuirea, uneori chiar o moarte prematură: Mozart, Rafael, Chopin, Rimbaud, Baudelaire, Purcell, Watteau, de exemplu, dispar între treizeci și cinci și treizeci și nouă de ani. Cei mai deosebiți continuă să creeze, dar n-o mai fac în același fel: sursele de inspirație, genul și stilul li se schimbă. Că după romantismul tinereții se instaurează clasicismul vârstei mature este un fapt binecunoscut. Evoluția metodelor travaliu-

lui creator este, în schimb, mai puțin cunoscută, iar unul dintre meritele lui Jaques este tocmai acela de a o fi scos în evidență. Idealul artistului și al scriitorului tânăr este să producă din primul jet și în flux continuu: ideal după chipul și asemănarea vieții sexuale de la această vârstă; creativitatea ei este rapidă, necontrolată, strălucitoare și febrilă. Autorului care se maturizează, inspirația, la fel ca și satisfacția sexuală, îi vine mai lent; își obține, în schimb, din elaborarea operei, plăceri mai rare, mai rafinate, mai atent construite. Primul propovăduiește să dea frâu liber emoțiilor și pasiunilor; al doilea, să le stăpânească. Producerea unui material spontan îi este de-ajuns primului: pictează sau compune într-o singură zi; câteva săptămâni îi sunt suficiente pentru a scrie un roman; nu se recitește; opera trebuie să fie de la bun început perfectă sau nu este deloc. Recunoaștem aici unul dintre mecanismele de bază ale miezului schizoid al persoanei, raționamentul conform logicii lui totul sau nimic. Forma operei, ca și fondul acesteia, îl acaparează pe creatorul matur; acesta își remaniază planul, ia totul de la capăt, variantele succesive se înmulțesc; se documentează îndelung; îndreptările și retușurile îl ocupă și îl preocupă, produsul brut nu mai reprezintă un țel pentru el, ci punctul de plecare pentru un nou travaliu de punere la punct, de rescriere, care îi cere, în general, ani întregi, dacă nu chiar tot restul vieții. Aceasta ajunge, atunci, să se identifice pe de-a-ntregul cu opera în curs (*Work in progress*, spunea misterios James Joyce despre *Finnegans Wake*, al cărei titlu îl ținea sub tăcere și pentru scrierea căreia a avut nevoie de șaptesprezece ani, între patruzeci și cincizeci și șapte de ani, cartea văzând lumina tiparului cu doi ani înainte de moartea sa, survenită în 1941). O astfel de operă de cursă lungă rămâne, deseori, un monument neterminat, așa cum s-a întâmplat cu *Omul fără însușiri* (1930-1933) al lui Robert Musil[2].

2 Comparația e izbitoare între acest roman (scris între treizeci și cinci și cincizeci și trei de ani și care a rămas neterminat începând din momentul când Musil a reușit să redacteze capitolul, amânat multă vreme, în care eroul săvârșește incestul cu sora sa) și primul roman al aceluiași autor, publicat în plină tinerețe, la douăzeci și șase de ani, *Rătăcirile elevului* *Törless* (1906), relatare autobiografică, foarte puțin deghizată, a farselor și perversiunilor la care este supus un adolescent într-o academie militară. Acest roman de tinerețe i-a adus autorului său o glorie imediată. Romanul scris la maturitate n-a ajuns să fie apreciat cum se cuvine de critică și de public decât la destul de mult timp după moartea lui Musil, survenită în 1942.

În această a doua criză nu se reflectă numai scăderea energiei vitale și sexuale firească în faza climacterică. Și atitudinea față de moarte se modifică, simultan, așa cum Jaques atrage atenția și cum ne demonstrează însuși exemplul lui Sigmund Freud. Tinerețea nu se gândește la moarte; are tot timpul în față și dorește, totodată, totul pe loc; este, prin urmare, idealistă și optimistă, nerăbdătoare și revoluționară; emite judecăți tranșante; crede în bunătatea naturii umane și în răutatea societății, dacă nu se întâmplă, cumva, invers, condiția umană apărând coruptă, iar natura exterioară rămânând, atunci, singura perfectă; se întâmpla așa pentru că ea clivează pulsiunile de viață, al căror obiect interiorizat îl idealizează, și pulsiunile de moarte, pe care le proiectează. Totul e bun în ea, răul e în afară, moartea nu o privește; de unde și ușurința ei în a ucide sau în a se sinucide.

Omul matur, dimpotrivă, devine conștient de inevitabilitatea propriei morți și îngăduitor față de manifestările răului; recunoaște, la toate ființele umane, coexistența forțelor iubirii cu cele ale distrugerii, coexistență care îi apare ca adevărată sursă a mizeriei și dramelor condiției umane; de unde pesimismul său senin, împăcat, conservatorismul său liberal, resemnarea sa constructivă. De unde, totodată, și accesul său la ceea ce Lucien Goldmann numise, încă din 1955, „viziunea tragică asupra lumii", pe ai cărei precursori îi vedea în Racine și Pascal, Hegel fiind teoreticianul ei. De unde, de asemenea, cu ocazia acestei crize de intrare în maturitate, și riscurile de depresie și desfășurarea unor apărări maniacale, obsesionale și ipohondrice împotriva angoasei depresive. Iluzia de eternitate a adolescenței cedează locul, la omul matur, certitudinii cu privire la moarte; el se gândește la aceasta ca la o experiență personală, ea se profilează la orizontul vieții sale, își percepe pentru prima dată viitorul ca fiind limitat și simte urgența, înainte de ineluctabila scadență, a

unei realizări de ordin diferit, a unei puneri în operă, care poate fi o punere într-o operă a ceea ce, în el, a rămas neîmplinit. Opera creată este trăită atunci ca un sân bun, ca dătătoare a unei vieți care ia locul celei care se duce. În general vorbind, omul care, în timpul copilăriei, a putut să interiorizeze un obiect suficient de bun, poate, dacă izbutește să traverseze cu bine criza de la mijlocul vieții, să înceapă să facă doliul propriei sale morți viitoare în loc să se simtă persecutat de aceasta. El dezvoltă, drept urmare, capacități mai mari de curaj, iubire, înțelegere a aproapelui și sublimare; o mai mare libertate de interacțiune între obiectele sale interne și cele din lumea exterioară. Dar această criză constituie o trecere dificilă, din care nu toți își revin, și pe care Elliott Jaques o compară, pe urmele lui Freud, cu coborârea în Infern a lui Enea povestită de Vergilius în cântul VI al *Eneidei*.

Analiza lui Elliott Jaques poate și trebuie să fie, după părerea mea, dezvoltată și completată. Umbra morții care cade asupra omului matur îl confruntă pe acesta cu depresia. Ceea ce a făcut el până în acel moment, viața pe care a dus-o, lucrurile pe care le-a înfăptuit și ființele pe care le-a iubit sunt puse în balanță cu tot ceea ce l-au împiedicat ele să realizeze, să trăiască, să iubească diferit. Evidența coexistenței, în el, a unor sentimente contrarii îl deprimă și mai mult: astfel, se poate întâmpla ca aceleași activități și aceleași persoane să fie în același timp iubite și urâte! *Balada închisorii din Reading* (1898) de Oscar Wilde, de exemplu — ucidem întotdeauna ființa pe care-o iubim —, reprezintă formularea cea mai tipică, mai radicală și mai vinovată a acestui principiu. Dacă vrei să te reînnoiești, trebuie să dezinvestești, să abandonezi, să faci rău, să lași prada pentru umbra ei. Trebuie să te separi de o parte din tine însuți, să accepți să pierzi ființele și obiectele aliate cu această parte și care au fost bune pentru tine. Starea lăuntrică rezultând de aici, și pe care Elliott Jaques a precizat-o ca fiind una de „haos", reprezintă o adevărată figurare simbolică a morții. Aici, a crea, Melanie Klein a enunțat prima acest lucru, înseamnă a repara obiectul iubit, distrus și pierdut, a-l restaura ca obiect simbolic, simbolizant și simbolizat, asigurându-te de o anumită permanență a lui alături de tine. Înseamnă, totodată, reparându-l pe el, și a te repara pe tine însuți de

pierdere, de doliu, de întristare[3]. Te desprinzi de poziția depresivă prin travaliul de reparație, care este același cu travaliul de simbolizare sau cu cel de sublimare.

Creații ale tinereții

Altfel stau lucrurile atunci când subiectul, care se întâmplă să fie, în general, un subiect tânăr, creează pentru a ieși din poziția paranoid-schizoidă. După părerea mea, asupra lui cade umbra violenței, pe care el o trăiește ca pe răul absolut. Violențe constatate în jurul său sau violențe îndurate de el însuși, care îl fac să descopere duritatea relațiilor sociale, din internate, de pildă, ce se pretind educative, din familiile prea numeroase sau abuzive, ale bogaților față de săraci, ale celor puternici față de cei slabi, ale celor mari față de cei mici. De unde ceea ce Musil a numit *Rătăcirile elevului Törless* și care se complică cu spaima față de violența lăuntrică pe care tânărul adult o descoperă posibilă din sine însuși. El poate face copii, dar poate la fel de bine și să ucidă oameni. Această violență irațională, inimaginabilă, nejustificabilă ne menește pe toți stării alternative de victime și călăi. Și în această privință, Melanie Klein a propus o teorie care se poate dovedi lămuritoare. Ar fi vorba despre invidia plină de ură proiectată de copilul foarte mic, încă de la jumătatea primului an de viață, asupra sânului matern ca obiect parțial, care îl face să pizmuiască de moarte tot ceea ce acest sân este bănuit a procura ca plăcere, forță și fecunditate celei care-l posedă și celor care beneficiază de el: mai bine să fie distrus decât alții în afară de mine să se bucure de el! Invidia distructivă îndreptată împotriva recipientului matern rupe în bucăți conținuturile acestuia, inclusiv pe copilul însuși, care se simte a fi unul dintre

[3] Willy Baranger, în „Le Moi et la fonction de l'idéologie" (*La Psychanalyse*, 1959, vol. V, pp. 183-193), a studiat poziția depresivă în creația filosofică, luându-i ca exemple pe Descartes, Leibniz și Sartre. J. Chasseguet-Smirgel, în *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité* (Payot, 1965), deosebește două demersuri creatoare, cel care vizează mai degrabă repararea obiectului și cel care vizează mai ales repararea subiectului.

ele. Invidia proiectată se întoarce sub forma unui sân rău, care-l amenință la rândul său cu distrugerea, conform unei relații comutative.

Această explicație nu este de-ajuns nici pentru a epuiza și nici pentru a aplana scandalul pe care îl constituie, pentru gândire și pentru corp, violența — scandal în care René Girard vede principala sfidare la adresa umanității încă de la origini și căreia aceasta îi va fi răspuns inventând mai întâi ritualul victimei ispășitoare și multiplicând, apoi, căutarea arbitrară, în toate direcțiile a unui sens al vieții, omului și lumii. Lecția lui Freud nu merită, cu toate acestea, să fie dată uitării. Ceea ce exercită violență asupra aparatului psihic e pulsiunea, indiferent de natura ei, sexuală, agresivă sau autodistructivă, atunci când erupe. O dată cu maturizarea pubertară și cu încheierea creșterii organice, sursele biologice dau pulsiunilor forța lor maximă. Scopurile și obiectele de care tinerii adulți caută să se lege pentru a și le putea descărca nu sunt decât niște paliative care îi lasă descoperiți în fața excesului izbucnirii raportat la rezolvările care le sunt oferite.

Pe acest fond pulsional și relațional care preschimbă viața și pe celălalt într-o violență iterativă pentru fiecare din noi, se acumulează și se suprapune diversitatea violențelor sociale și inconștiente: luptă pentru a-ți face loc, pentru a-ți apropia parteneri sexuali, pentru a poseda bunuri de consum sau de prestigiu, sadism, gelozie, rivalitate, furie relațională provocată de frustrări etc. Dacă asta înseamnă să fii om, mai bine să rămâi copil sau să te îmbolnăvești, să te sinucizi sau să arunci totul în aer: acestea sunt principalele tentanții ale tinereții (omul matur își poate permite accesul la o împăcată viziune tragică despre el însuși: forțele sale biologice sunt în regres, elanul pulsional scade, nu violența este problema lui, ci moartea care se apropie îl preocupă). Aș dori să insist însă ceva mai mult. Pentru creatorul juvenil, elaborarea unei opere corespunde instalării unui dispozitiv antitraumatic retroactiv. Este vorba de a contracara, după producere, efectele efracției unei violențe psihic-fizice în unitatea și integritatea persoanei. La fel ca visul nocturn studiat încă o dată de Freud în 1920 din perspectiva automatismului de repetiție în capitolul IV din *Dincolo de principiul plăcerii*, opera reprezintă o încercare de a restabili continuitatea, totalitatea, perfecțiunea și strălucirea învelișului narcisic, o încercare mai voluntară, de respirație mai lungă, chiar dacă tânărul sau tânăra care creează visează să izbutească la fel ca într-un vis: cu aceeași ușurință, rapiditate și intensitate senzorială. În același timp însă, a crea, pentru el, pentru ea, apare ca o faptă de vitejie: e un triumf eroic asupra rănilor sale în continuare deschise. Opera îi slujește la reintegrarea propriilor bucăți care se difractaseră prin această falie, în reținerea substanței vitale care se scurgea prin spărturile propriului Eu-piele. Rezultatul, care este acela de a putea fi, capătă, în aceste condiții, dimensiuni grandioase. A crea mai înseamnă și a profita oportun de retragere, care întrerupe comunicarea cu celălalt mai înainte ca acesta să ne poată face vreun rău (nimic mai periculos decât dragostea pe care ne-o poartă oamenii bine intenționați, îl face cu obstinație Emile Ajar să spună pe eroul principal al fiecăruia dintre romanele sale). A crea ne mai permite totodată, în același context al clivajului dintre idealizare și persecuție, să ne eliberăm de ceea ce e rău în noi înșine și care riscă să exercite o violență în interior, prin depozitarea sa într-un loc, într-un recipient în care se va păstra inofensiv, uitat, îngropat, așa cum scăpăm de placentă sau de fecale: opera joacă atunci funcția unei pubele, a unei instalații de evacuare a gunoiului, de sân-toaletă (după expresia creată de psihanalistul englez Meltzer). Operă-smârc în care depozităm și incinerăm deșeurile vieții colective — imensă metaforă în jurul căreia Michel Tournier și-a construit întregul său roman *Meteorii* (1970). Operă-loc viran, pentru a relua denumirea pe care Eric Losfeld o dăduse editurii sale prin traducerea directă într-un substantiv comun a propriului său nume propriu (Losfeld, în flamandă, însemnând „loc viran").

Experiența violenței este trăită, în cazul subiectului dominat de poziția paranoid-schizoidă, ca o mașină infernală care se declanșează în el împotriva voinței sale, în același timp mașinărie care îl face să nu-și mai locuiască propriul corp și propria gândire, reduse la niște mecanici indiferente sau smintite, și mașinație urzită necontenit de un persecutor (ce se ascunde sub masca unui

seducător). De la aparatul pentru influențat descris de Tausk în 1919, de la Joey, „băiețelul mecanic" din *Fortăreața goală* (1967) observat de Bettelheim și până la mașinile nemaivăzute ale lui Edgar Allan Poe, Raymond Roussel sau Tinguely ori până la monstruosul Frankenstein și la autorii de ficțiune științifico-fantastică precum Philip K. Dick, cu ai lor oameni-roboți, continuitatea este evidentă. Mecanica violenței și a răului pune stăpânire pe minte și pe trup. „Am să-i omor pe toți și după aia mă duc": iată care este filosofia explicită a personajelor ubuești ale lui Jarry. Astfel de creatori sau creaturile lor se situează la jumătatea drumului între halucinație și simbol. Travaliul creației operează atunci prin stabilirea a ceea ce Hanna Segal a numit „ecuații simbolice" (în care simbolul începe să se elibereze de actele-semne în care continuă să rămână prins). El îi permite aparatului psihic să se desprindă din poziția persecutivă pentru a ajunge la o retragere protectoare, fie și schizoidă, sau la o proiectare catharctică a răului interior în lume, dacă nu chiar la o treptată și autentică simbolizare, dar numai cu prețul unei treceri depresive.

Două feluri de literaturi

Generalizând opoziția distinctivă kleiniană dintre poziția paranoid-schizoidă și poziția depresiv-reparatorie, am putea descrie două tipuri de literatură, propunându-le diferite denumiri: literatura acuzării și cea a resemnării; sau literatura omului dominat de robotul interior și cea a omului care își domină haosul lăuntric. *Discursul despre originea și temeiurile inegalității dintre oameni* (1754) de Rousseau și *Un anotimp în infern* (1873) de Rimbaud acuză pe față, una condiția socială, cealaltă condiția umană. Acuza poate fi implicită și cu atât mai violentă cu cât nu e clar formulată. Titlul romanului lui Le Clézio[4], *Procesul verbal*

[4] Rimbaud și Le Clézio au în acel moment nouăsprezece și, respectiv, douăzeci și trei de ani. Rousseau are patruzeci și doi; este primul său text, dar care corespunde unei crize de tinerețe amânate până la vârsta maturității; apropiindu-se bătrânețea, el își va realiza criza de intrare în maturitate tot cu întârziere.

(1963), este cât se poate de semnificativ în acest sens. Naratorul ne face să asistăm la declașarea procesului verbal, la încercarea inevitabil inadecvată, dar pe care n-o poate ocoli, de a-și spune violența, ruptura, fragmentarea, sensibilitatea sa de om jupuit de viu, ca și tentația sa, puternică și primejdioasă, de a privi soarele cu ochii deschiși până ce lumina atât de dorită, paradoxal, l-ar orbi. În același timp însă, acest proces verbal (fără cratimă) este un proces-verbal (cu cratimă), constatarea elementului criminal din existența umană așa cum funcționează ea, actul unui procuror arătând niște fotografii atât de oribile, încât poate renunța să-și mai țină rechizitoriul.

În comparație cu aceste literaturi juvenile care ni-l arată pe narator și personajele sale pradă automatismului violenței sau unuia ori altuia dintre avatarurile sau maleficiile lui, literaturile maturității descriu strădaniile (încununate mai mult sau mai puțin cu succes) ale ființei umane de a contracara amenințarea propriei morți considerate, de-acum, ineluctabile și de a-și stăpâni dezordinea interioară ce rezultă de aici. *Memoriile lui Hadrian* (1951) de Marguerite Yourcenar, *Un balcon în pădure* (1958) de Julien Gracq, *Cugetările* lui Pascal și *Eneida* lui Vergiliu[5] ne oferă tot atâtea exemple și variante în acest sens. „La început a fost haosul. Până la urmă, a venit spiritul și a pus totul în ordine." Empedocle din Agrigento n-a putut să conceapă și să scrie un enunț de felul acesta mai înainte de a fi atins vârsta de patruzeci de ani. Niște monografii psihanalitice despre niște persoane care au scris, succesiv, pornind de la aceste două poziții — Einstein elaborându-și poziția paranoid-schizoidă prin teoria relativității restrânse și poziția depresivă prin teoria relativității generalizate — ar fi deosebit de instructive.

[5] M. Yourcenar și J. Gracq aveau, fiecare, patruzeci și opt de ani la apariția celor două romane. Pascal și-a notat în mod sistematic „cugetările" în vederea scrierii *Apologiei religiei creștine*, începând de la vârsta de treizeci și patru de ani și până la moarte, survenită în 1662, la treizeci și nouă de ani; au apărut postum. Vergiliu a murit în anul 19 înainte de Cristos, la cincizeci și unu de ani; *Eneida*, neterminată, a apărut în anul următor; autorul îi consacrase ultimii zece ani de viață.

Astfel, creația se opune celor două forme de distrugere (caracteristice fiecărei „poziții" psihice în parte): aceea a obiectului parțial și aceea a obiectului total. Creația de tinerețe emană un lung strigăt de acuzare, care este în același timp și o chemare în ajutor, împotriva violențelor care au sfâșiat și străpuns propria sa securitate narcisică, împotriva caracterului intolerabil al urii și al indiferenței deopotrivă emise și primite, împotriva traumatismelor pe care nici pielea și nici gândirea nu le-au putut domina, împotriva frustrărilor inevitabile, dar destructurante ale condiției umane și sociale, împotriva semnalelor care nu comunică, împotriva suferinței, aflată mai presus de cuvinte, provocată de pierderea propriei unități, continuități și identități. Ea glorifică fascinația exercitată de azurul, de utopia, de absolutul unei perfecțiuni sau de reversul lor de noroi, de infern, de degradare. La maturitate, opera devine rodul unui doliu pe care trebuie să-l facem, nu numai acela după o ființă dragă, ci și acela după uniunea imaginară a copilului foarte mic (care a supraviețuit în noi) cu mama atotputernică, doliu pe care fiecare dintre noi, ca urmare a acestei nașteri rămase, astfel, neîmplinite, trebuie să-l efectueze, în funcție de vârstele vieții sau de diversitatea patologiilor, după o copilărie minunată sau odioasă, după o iubire terminată sau imposibilă, după o casă, după o țară din care ne-am exilat pentru totdeauna, doliul după ceea ce nu am avut și nu vom avea niciodată, doliul după propria noastră moarte inevitabilă ce va veni într-o zi sau care lucrează deja, într-un organ al corpului sau al gândirii. Opera de maturitate înfăptuiește simbolul balzacian al pielii de șagri care îl apropie de moarte — dar de o moarte bună — pe același individ căruia îi permite să-și împlinească viața. Opera de tinerețe reprezintă, dimpotrivă, fie construirea unui eu-zid de apărare, invulnerabil și imputrescibil, asemănător cu acela, întărit prin aer, apă sau foc, al anumitor eroi mitologici, fie, prin deriziune, prin hotărârea de a merge până în străfundul suferinței, un înveliș găurit care nu mai reține nimic, un veșmânt sfâșiat, o epidermă ruptă care expune carnea pe viu. Indiferent de momentul din viață când este înfăptuită, opera se construiește împotriva travaliului morții, împotriva pulsiunilor de moarte întotdeauna active în noi. Dacă un creator nu izbutește s-o construiască sau dacă, dimpotrivă, faptul de a fi izbutit nu face decât să acutizeze caracterul până la urmă iluzoriu al buclei pe care a parcurs-o din perspectiva nulității terminale spre care îl duce se poate întâmpla ca el să prefere o scurtătură și să se sinucidă ori, abandonând posibilitatea oricărui drum, să vegeteze, lăsând să-i dispară întreaga vitalitate lăuntrică.

V

CE SĂ FACEM CU STIMULĂRILE PRECOCE?

Stimulările materne precoce și dinamica eroico-masochistă

Un articol al lui Matthew Besdine despre maternaj* și complexul Iocastei la mamele de creatori[1] scoate în evidență alte trăsături, în economia psihică a celor din urmă, care se aplică foarte bine în cazul lui Freud. Se cunoștea deja, mai cu seamă prin cercetările lui Phyllis Greenacre[2], importanța stimulărilor precoce: o mamă care îi dedică mult timp bebelușului ei contribuie la trezirea în acesta a simțurilor și spiritului; suprastimularea, dacă, desigur, se produce într-o atmosferă afectuoasă și fericită, constituie un puternic factor de dezvoltare senzorio-motorie și intelectuală. Besdine se interesează de psihodinamica mamelor care oferă în mod regulat și intens astfel de stimulări copiilor, mai ales unuia dintre băieți (ceea ce explică, poate, mai marea creativitate a bărbaților în comparație cu femeile). Suprainvestirea libidinală a băiatului de către mamă se află adesea în legătură cu o insatisfacție profundă a acesteia în propria ei viață sentimentală (divorț, văduvie, separare îndelungată de soț din motive profesionale, neînțelegere, impotență sexuală sau incapacitate de a iubi a tovarășului de viață...). De unde, în același timp, un maternaj intensificat (copilul devenind obiectul privilegiat al preocupărilor ei) și o dorință incestuoasă foarte puțin voalată a mamei față de fiu, așa cum putem presupune că a simțit Iocasta pentru Oedip când s-a unit cu el, chiar dacă, mai mult sau mai puțin, îl recunoscuse: creatorii ar fi, astfel, roadele unui foarte puternic „complex al Iocastei" la mamele lor.

* *Mothering* (vb. *to mother*), tehnică psihiatrico-psihanalitică de tratare a psihozelor prin recrearea, între pacient și terapeut, într-un registru în același timp real și simbolic, a relației de supraprotecție dintre mamă și sugar. (*N. t.*)

1 „Complexe de Jocaste, maternage et génie", 1968-1969, trad. fr., în D. Anzieu și *al.*, *Psychanalyse du génie créateur*, *op. cit.*, pp. 168-208.

2 *Traumatisme, croissance et personnalité*, 1953, trad. fr., P.U.F., 1971.

În 1911, într-o completare adăugată cu ocazia reeditării lui *Die Traumdeutung*[3], Freud leagă încrederea sa în viață și în succes de faptul că fusese copilul preferat al mamei sale. O va repeta în 1917 referitor la Goethe[4], dar este evident că, prin Goethe, se gândea la el însuși. Jacod Freud se căsătorise, iar aceasta era a doua sau a treia lui nevastă, cu o persoană cu douăzeci de ani mai tânără decât el (tip de recăsătorire care, la vremea aceea, nu avea nimic ieșit din comun). Amalia nu numai că ar fi putut să-i fie fiică, dar era chiar puțin mai tânără decât fiii lui din prima căsătorie. Nu întâmplător a descoperit Freud complexul lui Oedip: puternicele sentimente oedipiene ale părinților săi unul față de celălalt nu au făcut decât să întețească la el unele complementare.

Besdine expune consecințele acestei psihodinamici materne. Simbioza naturală dintre mamă și copil se amplifică și se prelungește. Aș mai adăuga și că este trăită de către copil sub dublul semn al fericirii și al cuceririi propriului corp și a lumii, iar că mai târziu creatorul va căuta să reproducă împreună cu prietenul-confident unic o simbioză asemănătoare.

Dificultatea, pentru copil, de a se apăra împotriva propriei dorințe incestuoase față de mama sa, iar mai apoi față de femeile care-i vor lua acesteia locul este accentuată de pericolul la care el se simte expus, acela că va primi din partea ei nu doar

3 *Gesammelte Werke*, 2-3, p. 404 n.; Standard Edition, 4, p. 398 n; trad. fr., p. 342 n. [trad. rom. Roxana Melnicu, Sigmund Freud, *Opere* 9. *Interpretarea viselor*, București, Ed. Trei, 2003, p. 373 n. (*N. t.*)].

4 „O amintire din copilărie în *Poezie și adevăr*", 1917 *b*, [trad. rom. Vasile Dem. Zamfirescu, în Sigmund Freud, *Opere 1. Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Ed. Trei, 1999 (*N. t.*)].

un răspuns pozitiv, ci mai ales o solicitare amoroasă care l-ar putea pune în situația ca propria sa dorință să nu mai poată fi atunci stăpânită. De unde frica de dragoste. De unde, la Freud, o monogamie cu totul ieșită din comun și o atracție aproape exclusiv cerebrală față de niște femei în același timp cerebrale și seducătoare, cumnata sa Minna, Lou Andréas-Salomé, Marie Bonaparte etc. De unde și limitele lui în înțelegerea sexualității feminine. De unde, totodată, muțenia lui față de persoana iubită cu prilejul îndrăgostirii sale adolescentine de Gisela Fluss. De unde, în fine, în visele pe care le-am trecut în revistă, distanța la care este ținut obiectul dorinței: pământ făgăduit întrezărit doar de departe, vedere încețoșată spre ROMA (a cărei binecunoscută anagramă este AMOR). Este periculos să te apropii de acest obiect (sau să-l lași să se apropie de tine) și să riști un contact fizic cu el. Tocmai acest fapt m-a condus la concluzia că ceea ce a tratat Freud prin autoanaliza la care s-a supus a fost histerofobia sa. În plus, această structură histerofobă i-a favorizat activitatea creatoare prin trecerea directă de la văzut la scris, evitând atingerea. Protocolul ședinței de psihanaliză instaurează cadrul în care un proces psihanalitic se va putea dezvolta (și avem aici unul dintre sensurile cuvântului „cod") dând, totodată, satisfacție acestei histerofobii: distanță fizică, asimetrie a pozițiilor în spațiu (pacientul stă întins, cu ochii închiși, cu spatele la psihanalistul care stă retras), schimburile reduse la cuvinte.

Teama de pedeapsă, în aceste condiții, este deosebit de acută, la dublul nivel, preoedipian, al rușinii și la acela, oedipian, al sentimentelor de vinovăție. Visele lui Freud citate de mine fac aluzie la erori de diagnostic, la greșeli de tratament, la lama de ras a frizerului, la pericolul de a încălca interdicția fumând prea mult și de a fi pedepsit printr-o boală mortală, la închisoarea Sant-Angelo, la chinurile iadului. Creatorul creează din cauza și în ciuda sentimentelor sale de rușine și de vinovăție. A crea înseamnă a încălca tabuuri, a te elibera de amenințări, dar și a te juca cu focul. Înseamnă a plăti prețul pentru toate aceste acte prin momente de angoasă, de depresie, prin tulburări și chiar maladii organice.

Besdine studiază pe îndelete, la geniul creator, identificarea nu doar eroică, ci, adaugă el cu perfectă îndreptățire, „eroic-masochistă". Nevoia de a se face pe sine însuși să sufere trudind pe viață și pe moarte reprezintă, în același timp, și o modalitate de a se răscumpăra, prin exces de muncă, de excesul unei greșeli trecute — de multe ori, mai veche chiar decât el însuși —, grave și chiar, la limită, ireparabile. Mitologia greco-latină a descris această dinamică psihică împinsă până la paroxism prin muncile impuse lui Herakles (Hercule) de ura zeiței Hera (Iunona), geloasă pe acest copil de două ori adulterin pe care Zeus (Jupiter), soțul ei, îl concepuse cu cea mai nobilă dintre muritoare, Alcmena, soția lui Amphitrion. Viața lui Herakles (acest nume însemnând, etimologic, „întru gloria Herei") nu a fost, înainte, în timpul și după cele douăsprezece munci, decât o lungă încercare de a ispăși la nesfârșit plăcerea plină de bucurie care-i dăduse naștere și destinul glorios pe care i-l menise ilustrul său tată. După moartea tragică pe rug, eroul Herakles, urcat la ceruri și împăcat cu Hera, își află în fine triumful și apoteoza. Cercul eroico-masochist, în care subiectul, imediat ce ajunge să ocupe unul dintre cei doi poli, este trimis la polul opus într-o escaladă circulară ce se întreține din ea însăși, își află aici o remarcabilă ilustrare. Căutarea faptei vitejești, de renume, îl transformă pe cel vinovat în erou. Dar nevoia de a fi pedepsit revine, eșecul sau o ură exterioară vine să interzică sau să contrabalanseze marea faptă, iar eroul este transformat din nou în vinovat.

Am arătat, deja, importanța identificărilor eroice la Freud. Se cuvine, acum, să subliniem și cât de constantă este, la inventatorul psihanalizei, identificarea cu victima: identificare cu paraliticul general, victimă a păcatelor sexuale ale părinților săi; identificare cu nevrozatul, în special cu femeile tinere sau cu fetele isterice, victime ale erorilor educaționale ale familiei și ale prejudecăților anturajului lor; identificare cu Jacob Freud, tatăl umilit căruia un creștin i-a azvârlit căciula de blană într-un canal; cu Hanibal, eminentul semit care a făcut să tremure Roma, dar a cărei provocare temerară a dus la ruina patriei sale; cu Masséna, generalul presupus evreu al lui Napoleon, copilul îndrăgit al victoriei în timpul primelor campanii și, până la urmă, marele

învins din asediul Lisabonei și din retragerea din Spania, prefigurare a retragerii din Rusia și a prăbușirii finale a Împăratului; și cu mulți alții care, asemenea lui Moise, au avut timpul să-și ducă la bun sfârșit opera și să impună tablele unei legi, murind însă mai înainte de a putea gusta din roadele propriei lor izbânzi.

Mai mult decât binefacerile grijii materne pentru corpul copilului său, legenda lui Herakles ne învață necesitatea de a ne desprinde de ea (sprijinindu-ne pe figura tatălui ideal) și dificultatea specifică de a izbuti acest lucru: iubirea intens corporală a unei mame pasionale lipește de jur împrejurul întregului trup al copilului un fel de a doua piele, care îl strânge, îl sufocă și îl asfixiază pe acesta, împiedicându-l să-și dezvolte un corp independent și să aibă propria sa viață. Deianira, ultima soție a lui Herakles, geloasă pe iubirea soțului său pentru o prizonieră (acest episod terminal dublează episodul inițial al geloziei Herei față de soțul ei îndrăgostit de o muritoare), îi trimite acestuia o tunică otrăvită cu sângele unui centaur ucis de el (tot din gelozie) și despre care Deianira crede că este un filtru de fidelitate conjugală: Herakles îmbracă tunica și piere ars. Astfel, o iubire maternă exclusivă reprezintă un permanent imbold de a realiza lucruri mărețe, dar și o tunică arzătoare ca flăcările devoratoare ale acestei iubiri. Tot luptând împotriva ei, eroul își consumă forțele (de unde și dublul sens al lui *a consuma*, care înseamnă în același timp „a se stinge" și „a arde"). Confruntat cu îngrijirile suprastimulatoare ale unei mame, copilul își clivează pulsiunile: avantajele libidinale, el le apără și le conservă (simbioza, atotputernicia narcisică, senzorialitatea acutizată, punerile în slujba Eului ideal); în schimb, ura (provocată de suferință și de revărsarea catastrofală datorată excesului de excitație) este preluată de Supraeu și întoarsă împotriva Eului.

Particularități ale topicii psihice a creatorului

Cele spuse până aici mă ajută să precizez conflictul intrasistemic existent în travaliul creației: este vorba despre un conflict

între Eul ideal și Supraeu. Eul ideal al creatorului face din acesta de două ori un cuceritor: cucerirea obiectului constituie pentru el, în același timp, și o cucerire de sine, dat fiind că se desfășoară în cadrul a ceea ce Winnicott numea iluzia tranzițională. Eul ideal se instaurează ca sursă a lumii și ca sursă a Sinelui. „Idealul" lui este să unifice, să totalizeze, să recapituleze — să fuzioneze, de pildă, principiul plăcerii cu principiul realității.

Produsă de iluzie, opera are drept funcție propriu-zis estetică de a produce la rându-i iluzie. Este un produs material, cultural și personal, ceea ce îndreptățește faptul că poate fi interpretată din oricare dintre aceste puncte de vedere. Pentru psihanalist, opera le oferă autorului și publicului reprezentări comunicaționale ale anumitor obiecte psihice interne, ale anumitor părți din sine puse în corespondență (într-o relație de dublă referință, adică de referință reciprocă) cu părți ale corpului și cu părți ale lumii. De unde transformarea afectului prin descărcare: neplăcerea resimțită de creator față de anumite obiecte interne devine plăcere atunci când el le vede preschimbate în obiecte exterioare; invers, plăcerea de a arăta în exterior obiecte bune se poate transforma în disconfortul de a le fi pierdut. Între obiectele interne inconștiente și obiectele exteriorizate prin operă funcționează o realitate psihică intermediară, observabilă mai cu seamă la romancier, care reprezintă un dublu imaginar preconștient: astfel, un personaj fictiv, chemat să fie eroul romanului, începe să ducă o viață proprie în conștiința scriitorului[5]. Văd aici o manifestare a dedublării dintre Eul ideal (personajul-erou) și Eul conștient (autorul-narator), dedublare intervenită pe fondul continuității existente între ele. Cât despre efectul operei asupra publicului, mecanismul lui este insuficient cunoscut, transformarea afectului la cititor, spectator, auditor rămânând încă de studiat din punct de vedere psihanalitic. Joyce McDougall[6], pornind de la observarea unor perverși, a emis ipoteza existenței unei similitudini între

[5] Cf. J. Delay, *La Jeunesse d'André Gide*, Gallimard, 1956, și M. de M'Uzan, „Aperçus sur le processus de la création littéraire", în *Revue française de psychanalyse*, 1965, 29, republicat în *De l'art à la mort*, Gallimard, 1977.

[6] „Le spectateur anonyme, le complexe d'Œdipe et la structure perverse", în *L'Inconscient*, 1968, nr. 6, pp. 39-58.

nevoia de „spectator anonim" a fetișistului și aceea a creatorului. După părerea mea, dedublarea mai sus amintită funcționează aici în sens opus: Eul conștient este deplasat în acest spectator impersonal în același timp interior și exterior, în vreme ce Eul ideal susține împlinirea imaginar reală a unui scenariu pervers. Eul, funcționând sub jurisdicția Eului ideal, face posibile, pentru creator, pe de o parte încălcarea și depășirea mentală a prejudecăților, tabuurilor și moștenirilor, act obligatoriu pentru efectuarea unei descoperiri originale, iar pe de altă parte îl disculpă pe creator de aceste încălcări, act obligatoriu pentru ducerea operei la bun sfârșit. Eul ideal îi dictează Eului victoriile ce trebuie obținute asupra frustrărilor, traumatismelor, separărilor și obiectelor de iubire pierdute. El face din operă o revanșă asupra copilăriei, familiei, societății, Naturii și condiției umane — asupra contingenței originare și paradoxale care face să fim născuți și să nu încetăm niciodată complet a ne naște.

În fața acestei ambiții, a acestei inflații grandioase, a acestei provocări, Supraeul, întărit de ura și de părțile rele ale Sinelui care n-au fost proiectate în operă sau care n-au rămas depozitate acolo, reacționează energic inducând în Eu sentimente de rușine și de vinovăție, inhibări ale funcțiilor mentale și intelectuale indispensabile înfăptuirii ultimelor trei faze ale travaliului creator, și devalorizând produsele acestei munci pe măsura înaintării ei. Supraeul își impune cu forța propriul cod, care este unul de ordin juridic și etic, dar care este, totodată, și cel al limbajului, străduindu-se să deprecieze, să nege, să sufoce codul logic singular și nou, idiolectul, stilul personal de discurs și de exprimare pe care Eul creatorului este tocmai pe cale de a-l inventa. Glorificarea de sine ca producător al unei opere — al unei opere realizate pornind de la răni îndurate, fizice, psihice și sociale, și purtând stigmatele lor —, satisfacția de a impune unui public idei noi, termeni noi, un nou gust ne oferă exemplificări ale felului în care Eul ideal iese — efemer — triumfător. Supraeul dispune de mai multe mijloace pentru a avea ultimul cuvânt: îngropându-l complezent pe creator în onoruri, funcții administrative, viață mondenă, cerințe ale mass media, pentru a-i steriliza fecunditatea; punându-i notorietatea, deturnând verva și vigoarea artei sale în slujba unei cauze morale și politice, apărarea drepturilor și libertăților, a dreptății, a celor oprimați, a minorităților, a devianților (anumiți creatori nu-și pot continua opera decât plătind în mod regulat acest tribut Supraeului); în sfârșit, așezându-l pe creator în fața neputinței sale finale, în ciuda dovezilor contrare pe care el s-a străduit să le dea, împingându-l să-și distrugă bruioanele și schițele și chiar să se distrugă pe sine.

Acest conflict Eu ideal-Supraeu, pentru a putea fi corect evaluat, trebuie replasat în ansamblul funcționării topicii psihice a creatorului.

În cazul lui, Se-ul se caracterizează printr-o mare forță pulsională, fie datorită unei înzestrări înnăscute peste medie, fie ca urmare a stimulărilor materne precoce. Intensitatea, la rândul ei, este întreținută și exacerbată printr-o reîncărcare și o supraîncărcare libidinală datorate unei vieți active și excitante (aventuri sexuale, familie numeroasă, călătorii, meserii variate, recurs la diferite tipuri de droguri) sau, dimpotrivă, printr-o retragere, solitudine, asceză care măresc cantitatea de libido nefolosită până la un punct de ruptură în echilibrul economic, ce declanșează criza creatoare (conform unui proces al cărui model ar putea fi oferit de teoria matematică a catastrofelor). Henry Miller, Thomas Mann, Blaise Cendrars, Louis-Ferdinand Céline, Henri Michaux sunt exemple pentru prima categorie; Samuel Beckett, Julien Gracq, pentru a doua.

Eul creatorului se caracterizează printr-o mare denivelare a modurilor de funcționare. El este capabil să provoace regresia, să lase să se opereze disocierea, controlându-le însă și pe una, și pe cealaltă. Este capabil să se dedubleze într-o parte conștientă, care observă cu atenție și înregistrează nu numai anumite procese ce apar în aparatul psihic și a căror reprezentare este introdusă de creator în chiar conținutul operei, ci și unele stări ale Eului (mai ales sentimentul de Sine central, acela al granițelor Sinelui, dintre Sine și corp, corp și lume, Eu și ceilalți), de care creatorul se folosește pentru a da un cadru, un spațiu, o formă operei. Eul mai este capabil, de asemenea, să dramatizeze, în afară de simptomul patologic și de visul nocturn, conflictele defensive sub

formă de scenarii fantasmatice, variindu-le până la diferențe maxime personajele, pozițiile, rolurile și interacțiunile dintre ele. El mai este capabil, în fine, să simbolizeze simbolizarea (adică să treacă direct de la văzut sau auzit la conceperea unui cod). La anumiți creatori, cum ar fi Kafka, de pildă, Eul impune un control minuțios, în permanență amenințat și neîncetat reluat în posesie, al procesului secundar asupra procesului primar: acesta din urmă este redus la rolul de declanșator al unui raționament perfect logic într-o situație perfect absurdă. La alți creatori — și mă gândesc aici mai cu seamă la James Joyce sau Lé Clézio —, un Eu fărâmițat presară, ici și colo, fragmente de procese primare, în slujba cărora vin să se pună, nu fără ambiguitate, anumite procese secundare.

Cât privește Idealul Eului, prin arogarea unora dintre aspirațiile Eului ideal sub formă de identificări eroice, prin sprijinul pe care-l aduce, în alte privințe, Supraeului, dar reușind să-l facă mai suplu (preocuparea minuțioasă pentru calitatea formală, investirea unor valori estetice), el împlinește un rol de mediator între cele două instanțe aflate în conflict, dând astfel mână liberă Eului în misiunea sa de a îndrepta înspre crearea unei opere preaplinul pulsional.

Avem de-a face, aici, cu problematica generală a creatorului, care poate prezenta tot atâtea variante câte cazuri particulare există, lăsând, de altfel, neatinsă psihopatologia autorului ca persoană individuală. Dacă nu există investire pulsională și contradefensivă a conflictului dintre Eul ideal și Supraeu, dacă, mulțumită activității Eului și medierii asigurate de Idealul Eului, nu există nici toleranță a psihismului la acest conflict, sunt puține șanse ca travaliul creator să ajungă până la capăt. Cât privește metoda anumitor abordări ale operei care se doresc de inspirație psihanalitică, precum psihocritica de exemplu, și care constă în a găsi aceleași complexe inconștiente în viața și în temele operei unui autor, ea se bazează pe un postulat discutabil. Se întâmplă, desigur, ca lucrurile să se petreacă așa și ca autorul să experimenteze mai întâi în viața, apoi în opera sa (cei mai mulți romantici așa au procedat) sau mai întâi în operă și apoi în viață (este cazul lui Sacher-Masoch) același conflict defensiv, același scenariu fantasmatic. Dar pe lângă faptul că la creatori se poate întâlni toată gama de dezordini psihice și de organizări psihopatologice (obsesionale, isterice, isterofobe, psihotice, perverse, caracteriale, psihosomatice sau stări-limită), în vreme ce ei prezintă multe asemănări în etapele travaliului lor de creație, creatorul extrage deseori materiale pentru opera sa chiar din anumite procese sau stări din cadrul acestui travaliu sau din anumite regiuni-frontiere ale Sinelui ținute până atunci la distanță de orice legătură cu gândirea și cu comportamentele sale (viața sa poate funcționa, în termeni winnicottieni, după o schemă furnizată de Sinele său fals, în timp ce opera sa va încerca să stabilească un contact cu Sinele său ascuns). La toate acestea se mai cuvine adăugat, în primul rând, că fiecare ființă umană este un sistem de conflicte fundamentale relativ stabile și de conflicte anexe modificabile după vârstă, context, împrejurări, întâlniri, reușite, eșecuri, stres, boli fizice și că un creator poate să repete în toate creațiile sale aceeași structură conflictuală fără a reuși s-o epuizeze (cf. Kafka sau Montherlant în interpretarea structuralistă a lui Lévi-Strauss pe care o relatez în capitolul despre travaliul codului). Și, în al doilea rând, că un conflict intrapsihic poate contribui atât la conținutul unei opere, cât și la dispunerea ei internă, la felul ei de a reînnoi un gen și la stilul ei.

Funcția maternă a mentalului

Putem să evaluăm mai bine, acum, aportul specific al stimulărilor materne precoce, înțeles fiind faptul că aceste stimulări, care își au sursa în corpul copilului la contactul cu corpul mamei și al persoanelor din mediul înconjurător imediat, au rezonanțe psihice complexe, pentru că sugarul nu și-a însușit încă noțiunea că trupul său îi aparține, Eul său psihic pe cale de a se naște fiind disociat de ceea ce începe să se constituie ca Eul său corporal, iar el nefăcând nici o deosebire între excitațiile fizice de origine internă și cele de origine externă. Incertitudini pe care le regăsesc și cu care se joacă literatura fantastică, de exemplu, sau pictura abstractă. Prima urmărește, prin acest mijloc, să

trezească în cititor un sentiment de stranietate neliniștitoare, efectul estetic constând, așa cum Aristotel enunțase pentru tragedie, într-un catharsis prin teroare, dar o teroare provocată de pierderea reperelor spațio-temporale și a integrării-integrității de sine, iar nu prin dezlănțuire, prin *hybris*-ul pasiunilor scăpând de orice control moral și social. Prin același mijloc, pictura nonfigurativă urmărește să trezească în privitor un sentiment de neașteptată familiaritate: el resimte aceste pete de culoare, aceste linii și aceste ritmuri pur materiale ca indistincte de cele mai profunde mișcări interioare ale sale; această suprafață fără *relief, lipsită de perspectivă și de figuri, sunt* eu înainte de primele mele reprezentări, volum liric deschis spre zările tuturor stimulărilor (sau prea puțin receptiv la cele care, foarte rar, s-au produs), ființare anterioară oricărei simțiri; în acest caz, efectul estetic se datorează, așa cum a teoretizat Freud pentru cuvântul de spirit, scurtcircuitului care apropie, spre surpriza ascultătorului, a spectatorului și a autorului chiar, niște date aparținând celor două sub-sisteme psihice aflate la cea mai mare distanță unul de celălalt, inconștientul și conștientul în economia sincronică a cuvântului de spirit, acel *infans* (altfel spus copilul dinainte de învățarea limbajului) și vizitatorul cultivat al expoziției în economia diacronică a picturii nonfigurative. Acest tip de analiză ar putea fi, desigur, extins la anumite forme ale Noului Roman și ale muzicii seriale.

Mai este, apoi, și faptul că, pe de o parte, stimulările materne comunică informații, înțelese foarte repede de copil, despre dragostea sau despre ambivalența sau despre narcisismul materne, iar pe de altă parte, constituie niște răspunsuri mai mult sau mai puțin reușite, oportune și eficace la nevoile copilului. Aceste stimulări pe care copilul, la rândul său, le poate solicita cu mai multă sau mai puțină pricepere și pe care le poate interioriza sub formă de autostimulări imitative de care mama, la rândul ei, se poate amuza imitându-le imitațiile formează un dialog primar compus din tonicitate musculară, senzorialitate și emoții. Acest pre-limbaj sincretic se supune unor coduri cu totul aparte care au scăpat, până în prezent, perspicacității fără îndoială mult prea intelectuale a semioticienilor (Henri Wallon s-a priceput să se apropie de ele poate mai mult chiar decât Jean Piaget): el constituie „matricea primară"[7] a jocului, a comunicării și a creativității. Stimularea corporală poate să fie, astfel, o cale pentru stimularea psihică. Dar suprastimularea (sau substimularea) nevoilor corpului nu este neapărat însoțită de o suprastimulare (sau substimulare) paralelă a nevoilor minții: poate exista o conjugare a celor două, cu efect de însumare traumatizantă a excesului sau sărăcirii; dar poate exista și disparitate sau chiar discordanță gravă. Și aici, o dată în plus, cărările creației se bifurcă: opera nu răspunde aceleiași dinamici după cum are ca scop reducerea disonanței sau scăderea însumării.

Stimulările corporale precoce și repetate se produc pe atâtea căi, încât inventarierea lor pare interminabilă (situație în care se recunoaște un reziduu al dorinței infantile ca această suprastimulare să fie infinită în spațiu și timp). Faptul, pentru sugar, de a dispune liber și din abundență de sân ca obiect parțial și global (lapte și tandrețe) procură sentimentul amestecat al unei sațietăți fizice și al unei plenitudini psihice, sentiment însoțit de amplitudinea regulată și calmul respiratorii (cu o confuzie între tubul digestiv și traiectul traheobronșic), ansamblul stomac-plămâni plin de lichid, aer și dragoste constituind centrul de greutate al Sinelui. Multiplicarea și blândețea strângerilor în brațe, a săruturilor, a mângâierilor și a îngrijirilor extind la întreaga suprafață a corpului investirile materne libidinale și narcisice pe care alăptarea le concentrează, altfel, asupra gurii, furnizând cea dintâi pre-reprezentare a unui înveliș corporal și apoi psihic. Baia de mirosuri, de sonorități, de melodie vocală și de căldură schițează un alt sentiment de sine, pe acela al unui volum în expansiune, cu granițe vagi și poroase. Fermitatea, dar nu ca de temniță, cu care bebelușul este foarte adesea ținut în brațe contribuie la crearea, pentru acesta, a unui sentiment de consistență

7 Moreno, aici ca și în alte domenii, a fost un precursor, dar, din nefericire, și un erudit care nu a făcut efortul intelectual de a da un corp suficient de articulat și de coerent conceptelor pe care le intuia. El a folosit încă din 1942 expresia de „matrice primară", anticipând astfel lucrările lui Margaret Mahler și ale altor psihanaliști despre fazele de simbioză și de individuație în dezvoltarea raporturilor dintre sugar și mama sa.

internă. Frecvența și diversitatea jocurilor de postură, de mișcări și de echilibre rupte și restabilite pe diversele dimensiuni ale spațiului și în medii diferite (în patul moale și pe solul tare, în aer, în apă, lipit de o carne suplă și vie), punerea la dispoziția micuțului a unor obiecte (apoi a numelor acestor obiecte) capabile să-i antreneze oportun și repetitiv simțurile, motricitatea și coordonarea celor două îi oferă acestuia indicii despre modul de întrebuințare a acestor obiecte, medii sau părți ale corpului, constituind o inițiere practică în deprinderea unor coduri variate, a căror complexitate și posibilități de combinare cresc treptat. În paralel cu aceste activități care au, pentru copil, un rol indicator în privința lumii exterioare și a propriilor lui posibilități corporale și contrar teoriilor semiotice și informaționale care presupun o însușire treptată mai întâi a indicelui, apoi a semnalului și, în fine, a semnului, copilul pătrunde în același timp în lumea indicilor, a semnalelor și a semnelor, printr-o susținere circulară mutuală a acestor diferite tipuri de comunicare. El emite în mod reflex indici ai anumitor stări psihofiziologice care sunt descifrați de către anturaj ca niște semnale, răspunsurile care-i sunt date, dacă sunt adecvate, determinându-l să le recunoască ca atare. Fapt care îi permite nu numai să le emită intenționat și, în felul acesta, să capete o anumită marjă de libertate față de automatismul reflexului, ci și să se joace emițându-le de dragul de-a le emite și pentru a-i face pe ceilalți să înțeleagă că o face din joacă (conduită de simulacru): este vorba despre strigăt, cu cele patru tipuri de afecte pe care variantele lui îi permit mamei să le identifice (foame, mânie, durere de origine externă, frustrare), și despre mimicile înnăscute specifice fiecărui gust în parte (dulce, sărat, acru, amar). Însă copilul, dacă are de-a face cu un anturaj suficient de bun, dar și suficient de inteligent și suficient de normal, primește de foarte devreme semne care sunt trimise și primite ca atare, independent de orice valoare de indice sau de semnal (și care se pot datora în egală măsură tatălui și fraților, ca și mamei care hrănește și îngrijește copilul): zâmbet, mișcare a buzelor, intonații ale vocii, mimici și gesturi denotând referenți și conotând stări afective și cele dintâi metonimii. Copilul deosebește foarte repede obiectele ai căror indici îi primește, mașinile care emit semnale și ființele umane care îi adresează semne. Aceste semne preverbale și infralingvistice îl introduc pe micuț în universul sensului care constituie fundalul comunicațional unde își vor face apariția semnificațiile propriu-zise, organizate în sisteme interconectate, fonologice, semantice și sintactice, de codul limbii naturale, cu dubla sa articulare a semnificatului la sunete semnificante și la anumite obiecte la care se face referință.

Reflecția psihanalitică actuală, centrându-se pe particularitățile curei stărilor-limită (între nevroză și psihoză), a căror frecvență a crescut atât de mult în numai o jumătate de secol, încât reprezintă, acum, noul disconfort din cultura occidentală[8], a evidențiat importanța uneia sau alteia dintre aceste suprastimulări (sau a carențelor de stimulare) asupra dezvoltării sau faliilor funcțiilor Eului, organizării narcisismului și travaliului gândirii. Putem spera că progresele înregistrate de cercetarea psihanalitică vor clarifica, în felul acesta, natura anumitor caracteristici ale operelor, cărora până acum n-am putut decât să le bănuim existența. Suprastimularea maternă bombardează suprafața corpului copilului cu excitații intense (din punct de vedere cantitativ) și variate (din punct de vedere calitativ). Una dintre primele imagini pe care copilul și le face despre propriul său corp este aceea a unei suprafețe de piele comune mamei sale și lui (în termeni matematici, o interfață, ea de o parte, iar el de cealaltă parte a aceleiași epiderme), suprafață receptoare a unei puzderii de excitații în haosul cărora psihismul său incipient încearcă să pună nu o ordine, ci diversități întregi de ordini locale și categoriale[9]. Pânza pictorului, pagina albă a poetului, foile pline cu li-

---

8 Freud publică *Disconfort în cultură* în 1930: disconfort caracterizat, atunci, după el, prin represiunea sexuală exercitată de colectivitate asupra indivizilor cu scopul de a le deturna libidoul spre țeluri utile din punct de vedere social.

9 Din acest punct de vedere, afirmația — a cărei eventuală exactitate nu stă nici în intenția și nu este nici de competența mea s-o discut — a epistemologiei contemporane conform căreia nu există o cunoaștere unificată, ci plăci tectonice moi de cunoaștere plutind în derivă pe un ocean sau printr-o nebuloasă de incertitudine este, literal vorbind și fără judecată de valoare, *infantilă*.

nii drepte și aliniate ale compozitorului, scena sau terenul de care dispun dansatorul ori arhitectul și, firește, pelicula de film și ecranul cinematografic materializează, simbolizează și readuc la viață această experiență a graniței dintre două corpuri aflate în simbioză ca suprafață de înscriere, cu acea caracteristică paradoxală, care se regăsește în opera de artă, de a fi în același timp o suprafață de separare și o suprafață de contacte.

Principalul efect topic al suprastimulării corporale este că dezvoltă cu precocitate o formă a Eului, pe care anumiți autori o numesc pre-Eu și pe care, în ceea ce mă privește, prefer s-o numesc Eu-piele. Sprijinirea funcțiilor psihice ale Eului pe funcțiile biologice ale pielii se dovedește, într-adevăr, patentă în patru privințe. Eul-piele oferă un înveliș cuprinzător mulțimii împrăștiate de date senzoriale, emoționale, kinestezice, care pot deveni, astfel, conținuturi psihice (de unde și accepțiunea primă a codului drept codex, altfel spus ca placă pe care sunt adunate totalitatea prescripțiilor dintr-un domeniu dat); acest aspect al Eului-piele continuă să corespundă mulțimii vide a matematicienilor. Eul-piele mai constituie și o barieră de protecție a autonomiei interne și a identității personale (cu praguri a căror încălcare provoacă mai întâi suferință, apoi starea de neajutorare catastrofală). În plus, Eul-piele filtrează selectiv schimburile dintre interior și exterior (mai întâi, fără îndoială, la nivelul ritmurilor și, așa cum sugera Freud încă din *Schița unei psihologii științifice*, din 1895, al diferențelor de perioade dintre ritmuri: analiza *Cimitirului marin* va oferi, ceva mai departe, un exemplu în acest sens). În fine, așa cum tocmai spuneam, Eul-piele este o suprafață de înscriere a excitațiilor (prototip al pergamentului). De unde alte efecte ale suprastimulării corporale. Excepționala bogăție senzorială, caracteristică indivizilor narcisici, se manifestă în artă prin profuziuni ordonate după un ritm spațial și/sau temporal: proza poetică a lui Chateaubriand sau cea a lui Julien Gracq constituie exemple în acest sens. Aproprierea codurilor sonore, vizuale, cromatice, gestuale, tactile, gustative, olfactive, posturale, kinestezice este pregătită de folosirea lor concretă, dar în așteptarea eventualei lor conștienzări, care va cere o conversie epistemologică de la matern la patern în gândire, creatorul le întruchipează în ceea ce slujește drept pânză de fundal: în stil, în peisaj, în variațiunile melodice. Un ultim efect este mai degrabă rezultanta globală produsă prin acumularea acestor efecte particulare: suprastimularea corporală declanșează investiri și crește cantitatea pulsională; ea mobilizează la maxim Se-ul, procedând la reîncărcarea lui libidinală. Opera, într-un astfel de caz, este o supapă vitală pentru acest preaplin. În același timp, se poate întâmpla ca un creator să nu mai poată trăi altfel decât într-o stare de supraîncărcare pulsională și să înmulțească excitanții naturali și artificiali pentru a-și întreține excesul de imagini mentale, de afecte și de gânduri fără de care ar cădea în depresie, apatie și neputință de a crea.

Dar și opusul poate, la fel de bine, să apară. Copilul care a suferit de substimulare poate ajunge, ca adult, creator tocmai pentru a-și expune suferința provocată de privațiunile senzoriale și motorii și, mai ales, pentru a fixa, pentru a proroga, pentru a eterniza puținul pe care l-a primit, dar a cărui dispariție l-ar arunca, mai rău decât în depresie, într-o angoasă catastrofală de aneantizare.

Ar exista, din acest punct de vedere, două tipuri de creații. În creațiile-totalizări, autorul, suprastimulat odinioară, încearcă nu numai să-și descarce excesul pulsional și reprezentațional care subzistă, ci să totalizeze, într-o operă sau într-o serie de opere, lucrurile la care acumularea experiențelor sale precoce l-a sensibilizat, pentru a putea controla, în felul acesta, revărsarea la care este expus fără încetare. Nuvela lui Julien Gracq intitulată *Peninsula* (1970) oferă un exemplu cu atât mai probant în acest sens cu cât conținutul povestirii se reduce la mai nimic: cele câteva ore de așteptare ale naratorului care se plimbă printr-o peninsulă cunoscută sperând că tânăra sa iubită, pe care n-a găsit-o la gară la primul tren, va sosi cu următorul. Textul este o lungă culegere de senzații variate, detaliate, multiplicate, reluate, unde zgomotele naturale care constituie, din punct de vedere al conținutului, nota dominantă a descrierilor de peisaje sunt dublate, la nivelul stilului, de muzicalitatea frazei ce transformă această sută de pagini într-un veritabil poem în proză. Redundanța uimirii în fața sonorului, acela al naturii și acela al scriitu-

rii, reprezintă codul organizator al acestei opere sau, pentru a folosi un termen din semiotică, idiolectul ei.

Creațiile-consolidări, dimpotrivă, sunt cele prin care autorul, odinioară insuficient stimulat, încearcă nu numai să scape de suferința sa de atunci, care nu va dispărea niciodată complet, ci să întărească, să fixeze, să perenizeze, făcând din ele materia unică a unei opere durabile, cele câteva semnale emise de el la care se va fi răspuns pe vremuri, stimulările cu totul excepționale pe care le-a primit (excepționale în dublul sens, al rarității și al valorii lor), protejând, astfel, până la capătul drumului, puținele provizii cu care a fost înzestrat în zorii existenței sale. Opera romanescă a lui Samuel Beckett, chiar într-o și mai mare măsură decât opera sa teatrală, ilustrează această tentativă, această necesitate vitală. Naratorul se descrie pe sine cu corpul său actual de adult, dar cu senzațiile, așteptările, tentativele motrice și singurătatea sa de copil mic: nu se ține pe picioare, se târăște doar pe burtă, explorând astfel natura înconjurătoare; sau stă cufundat într-un semiîntuneric permanent, își petrece viața în pat, paralizat, din când în când cineva îi aduce de mâncare ceva ca pentru câini, îl ajută să-și facă nevoile și dispare fără să-i spună nimic; sau ascultă o voce care vorbește, dar oare lui îi vorbește și despre ce vorbește, este, poate, vocea sa lăuntrică, glas care îi ține tovărășie și prin care el încearcă nu să își spună tot ce nu i-a fost spus și de care are nevoie, ci să-și repete puținul care i-a fost transmis pentru a nu-l lăsa să se piardă, riscând, astfel, să se piardă pe sine.

Suprastimularea corporală și psihică a micuțului în primul său an de viață de către o mamă pasionat iubitoare, pricepută în inițiativele ei și exigentă în privința posibilităților de răspuns ale bebelușului, determină, pe lângă efectele generale examinate mai sus, și două consecințe observabile mai cu seamă la creatorii care le stabilesc propriilor opere un scop inconștient de recapitulare a experiențelor lor arhaice. În primul rând, angoasa dominantă în cazul lor nu este nici spaima de fragmentare, de vid, de aneantizare (cum se întâmplă la autorii al căror resort creator provine dintr-o carență precoce a stimulărilor) și nici angoasa de castrare (ca în psihonevrozele clasice), ci angoasa separării de mamă, a pierderii unui obiect al iubirii atât de omniprezent și de generos. În aceste condiții, nu va fi, așadar, de mirare că declanșarea „decolării" creatoare este legată de o împrejurare din viața artistului care reactivează această angoasă a pierderii: moartea efectivă a mamei (Proust), a unei femei sau a unui tovarăș care îi ținea locul, destrămarea unei prietenii sau a unei iubiri; imposibilitatea satisfacerii calme a acesteia din urmă din pricina scandalului (pasiunea incestuoasă a poetului și dramaturgului Georg Trakl pentru sora sa, Grete), a întemnițării (Sade), a unui exil după toate aparențele definitiv față de țara de baștină (Henry James, James Joyce, Samuel Beckett). A crea înseamnă, atunci, a surmonta separația, a regăsi unitatea originară pierdută, ceea ce presupune pierderea surmontabilă: aceleași împrejurări pot, într-adevăr, provoca o angoasă atât de masivă, încât ea să determine, dimpotrivă, întreruperea capacității de creație. Mai mult decât împrejurarea brută, ceea ce contează aici este rezonanța ei subiectivă. Cea de-a doua „decolare" creatoare a lui Freud — cea care îl va duce la descoperirea complexului lui Oedip, în 1897 — este consecutivă morții tatălui său, Jacob, în octombrie 1896; însă visele, actele ratate și amintirile-ecran care dau, atunci, năvală demonstrează că Freud, care o are acum pe mama sa numai pentru el, are și spiritul paralizat în fața posibilității de regresie într-o fuziune pe cât de simbiotică, pe atât de incestuoasă cu ea (unele vise îl identifică cu paralizatul general care a plătit cu sifilisul pasiunea lui pentru femeile depravate; altele îl transformă într-un călător care nu poate vedea decât de departe ROMA, adică AMOR, fără a putea să intre în cetate). Aceste documente demonstrează totodată că ceea ce-și amintește el cu prilejul discuțiilor actuale cu mama sa sunt primele două rupturi suferite în copilărie: concedierea bonei lui de etnie cehă, Nannie, și plecarea definitivă din Freiberg, noaptea, cu trenul. Toate acestea ilustrează distincția a cărei necesitate metodologică o afirmam mai sus: conflictul inconștient care operează în travaliul de creație nu este (în general) cel care furnizează tema principală a operei. La Freud, între 1896 și 1899, angoasa de castrare (în contextul complexului lui Oedip) reprezintă obiectul,

conținutul descoperirii care trebuie realizată, iar angoasa de separare, motorul procesului care duce la această descoperire.

Cea de-a doua consecință a suprastimulării materne precoce constă în aceea că viitorul creator nu se mai poate lipsi de ea: aerul dimprejur nu-i este de-ajuns, are nevoie în permanență de acest balon de oxigen. Ce formă capătă acest fenomen? Winnicott a descris-o[10]: este „mentalul" (*mind*, pe care este mai puțin ambiguu să-l traducem așa decât prin *spirit*), considerat ca o proteză permanentă a Eului care sfârșește prin a fi integrată în Sine. El rezultă din interiorizarea unei suprastimulări materne devenite atât de necesară pentru subiect, încât, prin acest mijloc, ea este prelungită la nesfârșit. O activitate mentală neîncetată reproduce, într-adevăr, prezența permanentă în jurul Eului a unui mediu înconjurător de care acesta nu mai știe cum să se lipsească, dat fiind că deopotrivă îl stimulează și îl învăluie: mamă interioară de al cărei rol el este asigurat că nu va fi niciodată lipsit și fără de care n-ar ști cum să se activeze, dat fiind că nu a făcut niciodată experiența unei funcționări prin el însuși, de unul singur. În timp ce Freud și Melanie Klein au privilegiat fantasma ca ferment al nevrozei, dar și al culturii și al maturizării pulsionale și psihice a copilului — urmați, din acest punct de vedere, de cei care s-au ocupat de interpretarea psihanalitică a operelor în termeni de detectare a fantasmelor presupus subiacente —, Winnicott opune visului nocturn (care ne repune în contact cu integrarea psihicului în somatic, dar și cu emoțiile profunde și vechi care constituie Sinele nostru ascuns) compulsia de a fantasma, în care el vede un ecran defensiv împotriva acestor realități vitale. „Fantasmarea rămâne un fenomen izolat care absoarbe energie și care nu participă nici la vis, nici la viață." Ea este una dintre activitățile așa-numitului „Self fals"; induce o viață trăită

10 „L'esprit (*mind*) et ses rapports avec le psyché-soma", 1949, trad. fr. în *De la pédiatrie à la psychanalyse*, Payot, 1969, pp. 66-79 [vezi și „Mintea și relația sa cu psiho-soma", în D.W. Winnicott, *De la pediatrie la psihanaliză*, trad. de Claudia Alecu și Ioana Lazăr, Ed. Trei, București, 2003. (*N. red.*)]. Mă inspir aici dintr-un citat și dintr-un comentariu al lui R. Gori, „La question Winnicott", în *Psychanalyse à l'Université*, 1979, nr. 17, pp. 151-161.

prin procură, viață măcinată de un sentiment al futilității (artiștii îl mărturisesc deseori în jurnalele lor intime sau prin intermediul unor personaje de roman). Mai exact, Winnicott vede în hipertrofierea activității mentale consecința unei suprastimulări materne precoce nu atât excesive, cât dezordonate: „Unele tipuri de carență din partea mamei, de exemplu un comportament dezordonat, sunt sursa unei hiperactivități a funcționării mentale (...); ca o reacție la această stare anormală a mediului înconjurător, funcția intelectuală a individului începe să preia ștafeta și să organizeze îngrijirea lui psyché-soma, fapt care reprezintă opusul sănătății".

Astfel, „mentalul" înlocuiește definitiv, în cadrul aparatului psihic, mediul înconjurător care oferea odinioară îngrijirile necesare; prorogă, în interiorul Sinelui, funcția maternă. Se prezintă sub două aspecte, hiperactivitate intelectuală (preaplin de idei) și fantasmare conștientă și preconștientă (preaplin de imagini mentale). În literatură, dintr-o atare organizare rezultă trei tipuri de scriitori: gânditorul (filosoful american William James, de exemplu, primul care a conceput noțiunea de flux al conștiinței ca transportator tocmai al curenților de imagini și de idei), romancierul (Henry James, fratele mai mic al precedentului, privit, întrucâtva, ca „idiotul familiei", la fel ca și contemporanul său, Gustave Flaubert, pentru că nu era capabil de altceva decât să aibă fantasme și să le povestească — autor neobosit a peste o sută de povestiri și a patruzeci de romane) și, în sfârșit, scriitorul așa-zis „complet", de fapt victimă a dublei revărsări de gânduri și de imagini (precum Jean-Paul Sartre, romancier, nuvelist, dramaturg, filosof, eseist, critic literar, gazetar politic — nu și poet —, în cazul căruia cunoaștem, mulțumită autobiografiei sale *Cuvintele* [1964], rolul jucat de-a lungul întregii sale copilării de o mamă rămasă foarte repede văduvă, pentru care el era copilul unic răsfățat).

Ce diferențe în calitatea sau intensitatea îngrijirilor materne provoacă în unele cazuri un exces de gândire, în altele un exces de fantasme — la această întrebare nu pot să răspund cu exactitate. Mă simt totuși îndreptățit să scot în evidență doi factori. În analiza îngrijirilor materne intense pe care am efec-

tuat-o, am presupus în mod implicit că aceste îngrijiri aveau o anumită coerență (între ele și în raport cu nevoile copilului) și că erau expresia unei mame sănătoase din punct de vedere psihologic. Dacă mama (sau persoana care îi ține locul) investește într-un mod pervers raportul propriului său corp cu trupul copilului (sărutându-l și mângâindu-l permanent pe acesta ca pe un penis adult aflat la libera și totala ei dispoziție sau exhibându-se în fața lui într-un mod seducător sau făcând din el un obiect permanent de satisfacții sadice), suprastimularea senzorială și motrice favorizează, la copil, hiperfantasmarea ulterioară: fantasma, în acest caz, nu mai este o împlinire imaginară a dorinței subiectului, ci a dorinței persoanei căreia el i-a fost aservit, printr-un tacit contract pervers; caracterul imaginar al împlinirii fantasmatice constituie o paradă (care trebuie neîncetat reiterată în actualitate) împotriva pericolului, a cărui amenințare continuă să atârne deasupra subiectului, al unei împliniri reale, vechi, cu mama (sau cu substitutul acesteia). La rândul lor, aceste fantasme în care nota perversă e dominantă îl împing pe subiectul deranjat de insistența lor și de senzația că îi sunt impuse să se descarce provizoriu prin treceri la act și/sau prin realizări cu pretenții artistice, în general însă mult prea fruste pentru a ajunge până la o adevărată calitate estetică. Unii mari creatori au lăsat bruioane și schițe care reprezintă „infernul" lor, propriile lor „flori ale răului"; este, în special, cazul desenelor lui Leonardo da Vinci, care au însuflețit verva lui Freud și a multor alți psihanaliști, dar care ar fi interesant de reexaminat suplimentar nu numai din perspectiva îngrijirilor materne precoce, prelungite și exclusive, ci și din aceea a unei seduceri perverse a copilului de către mamă. Un alt exemplu ni-l oferă evoluția romanelor lui Robbe-Grillet în direcția unei transcrieri din ce în ce mai directe a fantasmelor sexuale conștiente, a căror punere în operă nu face decât să le crească profuziunea (*Djinn*, din 1981, marchează o întrerupere a acestei tendințe).

În plus, așa cum sugerează Winnicott, niște îngrijiri materne nu neapărat perverse, ci doar dezordonate induc, fără îndoială, din nevoia unei apărări de dezordine, o hiperactivitate care nu mai e fantasmatică, ci intelectuală. Racamier și eu însumi[11] am arătat, în paralel, în ce condiții această dezordine a îngrijirilor corporale se poate continua, după însușirea vorbirii de către copil, printr-o dezordine a injoncțiunilor paradoxale ale mamei și felul în care toleranța la ambiguitate manifestată de anturajul imediat favorizează, în viitor, umorul, apropierile neașteptate, demersul divergent al gîndirii creatoare, în timp ce un maximum de enunțuri contradictorii într-o situație de constrângere opresivă poate determina la destinatarul lor tulburări de gândire mergând chiar până la alterarea psihotică.

Ar fi interesant, în cazul unor scriitori pe care i-am calificat drept „completi" sau al unor creatori care au fost în același timp artiști și savanți, să căutăm în biografia lor precoce originea dublei lor înzestrări. Curele psihanalitice a unor pacienți necreatori, dar înzestrați cu ambele hiperactivități, cea intelectuală și cea fantasmatică, demonstrează că fiecare dintre ele este legată, în general, de un personaj diferit din copilărie și că nevoia de a se opune dezordinii este accentuată de dispersia diferitelor tipuri de stimulări ca provenind de la persoane distincte. Cum ar fi acel pacient care fusese crescut în același timp de o mamă care se dedicase cu o violență înfocată alăptării și îngrijirilor corporale, de o nașă cu care el împărțea camera și care îi asigurase copilului învățarea limbajului și a principalelor discipline și de un tată tăcut, retras în atelierul său departe de cele două femei, și care-l învățase, de pildă, lucrul manual. Pacientul cu pricina deținea de la prima fantasme sexuale conștiente și presante, de la a doua o ușurință în activitatea școlară și în vorbire și o abundență labilă a gândurilor, iar de la cel de-al treilea un simț precis al mecanicii corpurilor. Nașa constituia pivotul discursului său, iar efortul său mental viza să armonizeze mânuirea cuvintelor (pe care ea o reprezentase pentru el) când cu manipularea imaginilor ce oglindeau dorințele materne, când cu manipularea tăcută a obiectelor materiale, ce oglindeau abilitățile paterne. Nu-i tre-

11 D. Anzieu, „Le transfert paradoxal", în *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1975, nr. 12, pp. 49-72. — P.-C. Racamier, „Entre humour et folie", în *Revue française de psychanalyse*, 1973, *37*, pp. 655-668.

cea prin minte că ar putea să le mânuiască pe toate trei deodată. Reflecția sa devenea un atelier de tâmplărie, imaginația lui se evacua în discursuri lungi, iar performanța sportivă umplea lipsa de unitate psihică. Producea nesilit, în ședințe, un material abundent și divers, din care aștepta inconștient, într-o prelungire la nesfârșit a adolescenței sale, ca teoria psihanalitică să determine apariția unei ordini unificatoare la elaborarea căreia el n-ar fi fost obligat să participe. Travaliul de interpretare a izbutit să-l scoată din această pasivitate intelectuală, arătându-i că ea era contrabalansată de hiperactivitatea sa fantasmatică, lingvistică și musculară, și că ea îi servea ca să evite o reprezentare a scenei primitive care i-ar fi împreunat pe tatăl său și mama sa, excluzând-o pe nașă. Ceea ce acest pacient îi cerea psihanalistului său, creatorul cere operei sale: să-i ofere o ordine unificatoare diferită de cea pe care tatăl său (sau bunicul, sau un unchi) i-a adus-o efectiv în viață, dar care să fie totuși o ordine de tip patern. Tocmai de aceea, creatorii alternează între gratitudinea filială față de exemplul patern care i-a oferit accesul la cod (primele coduri sunt primite întotdeauna din exterior) și resentimentul față de un tată care nu i-a oferit copilului codul cel bun (codul altuia nu poate fi niciodată bun pentru sine însuși).

Funcția paternă în organizarea psihică și atitudinea mental activă a Eului în fața scenei primitive

Considerațiile precedente au evidențiat, referitor la stimulările corporale precoce și repetate, efectul lor de activare libidinală, de întărire a siguranței narcisice, de predispunere în a stabili o relație simbiotică cu părți inconștiente ale propriului psihism și de punere la dispoziția aproape permanentă a subiectului a unui material bogat din punct de vedere cantitativ și calitativ. Dar ele nu elimină o problemă considerabilă: de ce, din marele număr de persoane care au păstrat urme importante de fixație simbolică față de mama lor, atât de puține devin creatori? Se impune, încă o dată, să operăm o distincție netă între creativitate și creație. O dragoste maternă supraabundentă și suprastimulatoare îi poate predispune atât pe băiat cât și pe fetiță la empatie și creativitate. „Decolarea" creatoare are însă nevoie, în plus, și de o referință de tip patern. Mai înainte de a examina acest punct, este bine să precizăm suplimentar proprietățile unei iubiri materne favorizante. Ea trebuie să fie, de asemenea, inteligentă, altfel spus adaptată la nevoile psihice ale micuțului, să valorifice funcționarea naturală a organismului său și să introducă în timp util îngrădirile și frustrările necesare achizițiilor și progreselor spre autonomie. Winnicott a condensat, în expresia de mamă suficient de bună, aceste diferite caracteristici, cura psihanalitică ilustrându-le cum nu se poate mai bine rolul variabil jucat de la un pacient la altul.

La unul dintre ei, travaliul de interpretare, concentrându-se pe imaginea interiorizată a unei mame nepriceput suprastimulante în privința psihismului, dar substimulantă în privința corpului, a înlăturat blocajele consecutive, permițându-i acestui pacient să accepte o moștenire paternă refuzată până atunci, să-și întemeieze un cămin, deși până în acel moment nu putuse trăi decât singur, și să-și amenajeze un nou cadru material de viață (creativitate deci, dar nu și creație). O pacientă, femeie, rămăsese vreme îndelungată într-o foarte strânsă legătură corporală și psihică cu o mamă nesatisfăcută și posesivă care își transformase fiica, până la pubertate, atât într-un obiect imaginar susceptibil să-i satisfacă cererea de fericire, cât și într-un deversor al decepțiilor, angoaselor și părților rele din ea însăși. Experiența efectuată de ea, prin psihanaliză, a unei situații noi, în care putea fi liberă rămânând, cu toate acestea, în siguranță (funcția maternă a psihanalistului) și în care ajungea să înțeleagă dinamismul explicativ (codul) evenimentelor nefericite din propria ei istorie (funcția paternă a psihanalistului), i-a permis să depășească stadiul unei creativități spontane, cultivate prin studii la școala de Arte Frumoase, în domeniul picturii (își proiecta fantasmele în stare brută pe pânză), și să acceadă la o adevărată activitate autonomă de creare a unui roman, în care își elabora propria sa dinamică internă, constând în secvența suferință-idealizare-decepție. Roman ale cărui coerență, vigoare dramatică și lizibilitate au fost totuși, până la urmă, distruse treptat,

pe parcursul muncii de montare a secvențelor și de retușare a scriiturii: reproducere a efectului distructiv, pentru ea, în momentul pubertății, al venirii pe lume a unei surori mai mici pe care discursul matern o prezenta ca fiind mai frumoasă, mai iubită și mai inteligentă. Acest eveniment, din pricina contextului în său, venise să aducă o deziluzionare mult prea târzie, mult prea brutală și mult prea radicală legăturii sale corporale și psihice cu mama. Travaliul de interpretare nu i-a permis evitarea acestei repetiții, care s-a materializat prin distrugerea unei opere ce i se părea mult prea frumoasă pentru a nu-i trezi ura. Mulțumită psihanalizei, această pacientă a putut să înfăptuiască primele trei etape ale travaliului de creație. Dar ea s-a lovit și s-a împiedicat la cea de-a patra și la cea de-a cincea.

Voi mai aminti și un alt pacient, bărbat de data aceasta, dar tot frate mai mare, hiperstimulat, mai întâi, din punct de vedere corporal, de o mamă care ducea o viață erotică dezordonată și exuberantă, și hiperstimulat, mai apoi, din punct de vedere mental, de un tată care-l trata de la egal la egal, încredințându-i explicații, responsabilități, secrete profesionale peste vârsta lui. Urma o carieră științifică, dar nu izbutea să adune într-o vedere de ansamblu, care să ducă la redactarea unui raport structurat și detaliat, volumul de date semnificative pe care le acumulase. A fost nevoie de însumarea mai multor elaborări interpretative pentru ca inhibiția lui să se atenueze. A descoperit, mai întâi, că își organizase o viață supraîncărcată de îndatoriri materiale care nu-i lăsau libertatea de timp și de spirit pentru a scrie: modalitate, pentru el, de preluare a unui discurs matern care își hărțuia copiii cu misiuni de îndeplinit, permanente și contradictorii. A devenit, apoi, conștient de faptul că, atunci când începea să mediteze, se izbea de o adevărată revărsare a gândurilor sale; avea, atunci, o mișcare de spaimă și de recul ca în fața unui pericol care trebuie evitat cu orice preț: pericolul că ar putea fi copleșit, covârșit de mângâierile și îmbrățișările excesive ale mamei sale și de trezirea pulsională cu totul prematură și mult prea puternică pe care acestea o exercitau asupra psihismului său. Mai târziu, a reieșit că cei doi genitori ai săi, fiecare în felul și în domeniul său, favorizaseră o funcționare antinaturală ale anumitor

organe a corpului sau a gândirii (intonațiile vocii mamei sale contraziceau ironic conținutul discursurilor pe care ea le ținea; raționamentele tatălui său erau strălucite, dar false și urmăreau nu să transmită un adevăr, ci să-și tragă pe sfoară interlocutorul). Din pricina acestui fapt, acest pacient își anulase, vreme îndelungată, beneficiile pe care i le aduceau ședințele de psihanaliză, deoarece, o dată ședința terminată și cabinetul psihanalistului părăsit, acest beneficiu îi apărea, ironic, ca fiind o eroare de judecată din partea sa. În sfârșit, printr-o conștientizare care a fost și primul său act personal important din propria cură, el a realizat că toate comportamentele sale anterioare erau susținute de o invidie plină de ură, distructivă, care îi ataca, îi fragmenta gândirea și capacitățile de sinteză și de înțelegere, blocând, totodată, atât propria sa vorbire, cât și puterea curativă a psihanalistului.

Acest lucru mă face să formulez o critică la adresa lui Jones atunci când acesta, încercând să elucideze natura geniului lui Freud, are impresia că i-a surprins esența în predominanța unei atitudini pasiv-feminine. Reamintesc concluzia sa: „În primul stadiu, rolul pasiv al Eului, care aproape dispare acceptând ideile ce se ivesc din preconștient, trebuie asociat aspectului cel mai feminin al personalității sau, așa cum îi plăcea lui Freud s-o numească, «atitudinii pasive». Nu poate fi o întâmplare că multe dintre cuvintele care descriu procesul sunt împrumutate din niște comparații somatice. Fie și numai termenul de «inspirație» evocă un act de absorbție fizică. Poeții vorbesc deseori despre gestația viselor lor, iar cuvinte precum «a concepe» sau «a procrea» se aplică și unor activități corporale. Un scriitor poate spune că dă naștere unei idei sau că este în durerile facerii atunci când își descrie starea de spirit. În plus, se cuvine remarcat faptul că deseori se întâmplă — și acesta era permanent cazul lui Freud — ca gestația gândirii care precedă iluminarea finală să fie însoțită de același tip de durere care amintește de durerile facerii. Faptul că femeile dispun de mijloace mai directe pentru exprimarea acestui instinct ar explica, atunci, faptul incontestabil că gândirea creatoare cu adevărat importantă reprezintă aproape un apanaj exclusiv al sexului masculin. El reprezintă

echivalentul — singurul la care bărbatul poate emite pretenții — al darului creației, al nașterii trupești care i-a fost acordat femeii"[12].

Este adevărat că prima fază, regresiv-disociativă, a travaliului de creație mobilizează o identificare narcisică cu atotputernicia maternă: aparatul psihic funcționează atunci sub jurisdicția Eului ideal. În schimb, continuarea acestui travaliu în fazele sale ulterioare cere o atitudine interioară eminamente activă, fără de care opera rămâne într-un stadiu larvar, iar descoperirea nu depășește stadiul intuiției geniale, obscure și neexploatate. În această activitate, cuplul Supraeu-Ideal al Eului este cel care domină funcționarea psihică. Capacitatea de a schimba regimul acestei funcționări în raport cu diferitele faze ale unei creații reprezintă o altă trăsătură specifică a creatorului.

Posibilitatea de a crea are legătură cu posibilitatea de a procrea, dar numai în ordinea fantasmei, iar aici tocmai despre fantasma scenei primitive e vorba. Orice copil este cuprins de angoasă în fața unor împrejurări care-i evocă această scenă. Dar ce va face el după aceea? Dacă rămâne în continuare pasiv și paralizat în fața reprezentărilor fantasmatice aferente, puterea de a elabora ceea ce va descoperi ca necunoscut va fi forclusă, iar el va fi incapabil să-și transpună eventualele descoperiri într-o operă. Ceea ce ne învață amintirile din copilărie pe care și le rememorează cu prilejul autoanalizării propriilor vise este că Freud — și, fără îndoială, oricare geniu creator — nu-și duce creația la bun sfârșit decât sprijinindu-se pe o atitudine *activă*, din punct de vedere mental, față de scena primitivă. Amintirea cea mai tipică e binecunoscută. Sigismund (pe la vârsta de șaptesprezece ani?), împins de curiozitate, pătrunde pe neașteptate în camera conjugală, își surprinde părinții practic în acțiune, aproape goi sub cearșaf, și urinează de surpriză în fața patului. Atunci tatăl său rostește verdictul împotriva căruia fiul nu va înceta, din acea clipă, să facă apel: „Băiatul ăsta n-o să facă nimic". Astfel, curiozitatea copilului a fost satisfăcută, satisfacere

12 E. Jones, „De la nature du génie", 1956, trad. fr. în *Revue française de psychanalyse*, 1957, 21, nr. 1, pp. 64-82.

punctată de plăcerea micționării. A venit, a văzut și, dacă până la urmă a fost învins, ceea ce l-a învins a fost mai mult vorba tatălui decât propria sa angoasă și numai după ce trăise plăcerea provocată de ceea ce văzuse. Din partea tatălui său, de altfel, el a primit o admonestare fermă, dar moderată, dar nu o pedeapsă corporală brutală. A fost amenințat cu o neputință destul de imprecisă de a reuși în viață; n-a fost redus nici la impotență sexuală (chiar dacă el însuși indică, în corespondența sa, că viața sa sexuală a fost redusă), nici la impotență intelectuală. A putut, de asemenea, să fie mai departe activ din punct de vedere mental atât pentru a putea continua să-și satisfacă și alte curiozități, cât și pentru a dezminți blestemul părintesc.

Conceperea — indiferent că e vorba de conceperea unui copil, de conceperea unor idei ori de conceperea unei opere — are nevoie de inițiativa activă a unui bărbat. Am văzut deja că acest dublu sens — carnal și abstract — al conceperii oferea semnificantul major care acționa în visul princeps al autoanalizei lui Freud, cel al injecției făcute Irmei. În acel vis, un copil este conceput prin nas, substitut deopotrivă metaforic (prin cavitatea și culoarea sa) și metonimic (ca urmare a legăturii presupuse de Fliess între cele două organe) al vaginului. Un prim enunț psihanalitic este reprezentat prin imagini: visul constituie împlinirea halucinatorie a dorințelor sexuale refulate, însă acest enunț este conceput după modelul codului de trei ori ternar al trimetilaminei, care anunță, în filigran în vis, structura ternară a aparatului psihic, triunghiul complexului lui Oedip și cele trei niveluri ale angoasei inconștiente: teama de scena primitivă, teama de pierderea obiectului iubirii și spaima de castrare. Bisexualitatea psihică le permite ambelor sexe să fie creatoare. Dar frecvența mai mare a creatorilor de gen masculin se datorează, în bună măsură, faptului că funcția paternă a mentalului a fost, în general, mai dezvoltată la băieți decât la fete, căci tocmai reluarea în planul gândirii a funcției biologice a paternității este cea care înzestrează Eul cu o nouă funcție, aceea de a concepe coduri.

Caracterul liberal al educației oferite de Jacob Freud fiului său Sigismund (care avea aceeași vârstă ca și nepoții săi proveniți dintr-o primă căsătorie), grija cu care se ocupa, fiind el în-

sușî autodidact, de instrucția acestuia au contribuit la modelarea, în cazul lui Freud, pe de o parte a unui Ideal al Eului accesibil și stimulant și, de pe altă parte, fără apariția vreunui conflict grav, a unui Supraeu eficient, care a făcut din Sigmund un mare truditor, fără a se folosi însă de o severitate excesivă, ceea ce l-ar fi împiedicat pe fiu să încalce limitele cunoașterii pentru a o face să progreseze. Bunăvoința tatălui e ilustrată de această amintire anterioară — și ea, cu siguranță, tot o amintire-ecran —, la care m-am referit deja: Jacob își lasă fiul și fiica mai mari să rupă împreună paginile unui album (o carte era un lucru sfânt pentru un evreu, iar o lucrare ilustrată era mult mai scumpă ca în zilele noastre) și să obțină din această „răsfoire" o plăcere subteran incestuoasă.

Maternajul și transpunerea în act a complexului Iocastei din partea unei mame hiper-atente și hiper-iubitoare nu sunt suficiente pentru a pregăti un copil să devină creator. Este nevoie ca ștafeta să fie preluată de un tată sau de un substitut patern (este rolul, descris de Sartre în *Cuvintele* [1964], pe care îl jucase bunicul său dinspre mamă, Charles Schweitzer, fratele celebrului pastor, pe lângă el pe vremea când era copil), ca acest tată să fie în general tolerant (chiar dacă ferm atunci când se impune), favorizând și încurajând dorința de cunoaștere. Capacitatea de a trece de la văzut (sau auzit) la conceperea unui cod depinde de existența unei preluări paterne de ștafetă, dat fiind că aceasta permite transformarea scenei primitive mai degrabă într-un obiect ce trebuie cucerit decât într-unul care provoacă spaima.

Forme și funcții ale sexualului în activitatea de gândire

Se impune să facem o diferențiere între ceea ce, în exercițiul gândirii și mai ales în travaliul creator, se datorează nu numai maternului sau paternului, ci și masculinului, femininului și unei indeterminări sexuale.

Funcția *maternului*, în travaliul gândirii creatoare, privește îndeosebi preliminariile acestuia: activitatea de veghe (căutarea stimulărilor senzoriale), activitatea de explorare (cercetarea datelor), activitatea de inventariere (care reia întâia desemnare, transmisă de mamă, a părților corpului, obiectelor, afectelor, prelungind-o sub formă de clasificare și de triere a datelor), stabilirea unui prim cadru de muncă și de gândire (analog cu cadrul de viață primar) încă suficient de maleabil, stabilirea de ritmuri (și de concordanțe/discordanțe între ritmurile organelor interne, cele ale nevoilor biologice, cele proprii fiecărui organ de simț în parte, ritmul nihtemeral, ritmurile vieții familiale și sociale), receptivitatea la elementele aduse de ceilalți (hrană a corpului și a comunicării), stabilirea unui recipient în care diferite conținuturi psihice se pot defini ca atare, capacitatea de a lăsa frâu liber reveriei și, elementul cel mai pertinent pentru subiectul meu, antrenarea în cel dintâi joc simbolic, constând într-o nesfârșită permutare a unor porțiuni ale corpului mamei între ele, ca și cu porțiuni din corpul copilului și cu corpuri din lumea exterioară. Această din urmă funcție permite realizarea unei pre-schițe a operei privite ca un joc liber (fără reguli) al unor echivalențe simbolice nu foarte net diferențiate (și încă și mai puțin sistematizate). Paradoxul unui roman precum *Finnegans Wake* (1939) al lui James Joyce este acela de a fi construit sistematic pentru a scăpa oricărui sistem și de a se deschide spre o multitudine de posibilități de lectură. Această operă abundă la tot pasul în găselnițe semantice și sintactice, care-i oferă cititorului o mare plăcere spirituală atunci când s-a străduit și a avut norocul să descifreze unele dintre cuvintele-valiză din care cartea se constituie ca un gigantic și eteroclit asamblaj. Dar aceasta nu este decât o plăcere a detaliului. Asamblul ca atare e ilizibil. Este o operă-limită, în care este negat orice rol pe care l-ar putea juca o funcție paternă oarecare în gândire, în creație și în însăși arhitectura ei. Luarea în derâdere a funcției paterne începuse, de altfel, încă din *Ulise* (1922), care povestea o zi din viața lui Leopold Bloom, evreu rătăcitor pe străzile din Dublin, bântuit de dubla criză a Irlandei și a vârstei de patruzeci de ani, descriind, accentuate de rătăcirile stilistice intenționate ale autorului, rătăcirile geografice, sentimentale și intelectuale ale unui bărbat ratat aflat în căutarea unui fiu spiritual care se dovedea la fel de ratat, într-un alt fel însă. Am mai putea, de asemenea, să ne inte-

rogăm și cu privire la resortul psihologic inconștient al cuvintelor-valiză, constatând, de pildă, că ele sunt realizate și gustate mai ales de bărbați[13]. În ceea ce mă privește, înclin să văd aici o modalitate masculină de a te juca cu limbajul: să introduci un cuvânt în altul, așa cum masculul își introduce sexul în cel al femeii; este vorba însă despre o introducere pur verbală, fără pericol, așadar, de castrare, în niște vagine substitutive, interșanjabile la infinit, cu producerea doar a unor plăceri parțiale. Operele care rămân sub semnul maternului sunt, deseori, dintre acelea cărora le lipsește reprezentarea plăcerii genitale.

Gândirea se situează, față de matern, într-o relație asemănătoare cu *Aufhebung*-ul din care Hegel a făcut resortul dialecticii sale: gândirea păstrează maternul ca preliminar indispensabil, negându-l totodată pentru a-l putea depăși și instala într-o altă ordine de funcționare în care își află exercițiul deplin. Nu voi reveni asupra rolului, atribuit de Freud negării, de întemeiere a posibilității de judecare, nici asupra concepției despre Nu ca organizator al învățării limbajului după Spitz și nici asupra nașterii gândirii, conform lui Bion, ca gândire a non-sânului, altfel spus ca gândire a absenței care pune capăt urii provocate spontan de frustrare, permițând înlocuirea obiectului absent cu o reprezentare a sa. Momentul negativ este un moment tare în conceperea operei. Ceea ce creatorii numesc inspirație nu este o metaforă respiratorie întâmplătoare: inspirația (metafora proustiană a „decolării" desemnează și susținerea cu ajutorul aerului) este o negare a vieții intrauterine; înseamnă a te naște din nou, a ieși din pântecele mamei, a părăsi o existență subterană sau submarină pentru a accede la o viață aerobă, relativ independentă; înseamnă a zbura cu propriile tale aripi; a opera o ruptură față de viața la nivelul pământului, într-un mediu impus, cu obișnuințe de gândire și de expresie. Henry James își nota în *Carnetele* sale diferite anecdote și evenimente cotidiene. Când se oprea asupra uneia dintre aceste povești pentru a o transforma

---

13 Hélène Cixous constituie o excepție discutabilă de la această regulă, în măsura în care teza sa universitară i-a fost consacrată lui Joyce, iar cuvintele-valiză reprezintă pentru ea o imitare a tatălui său literat.

în punctul de pornire al unei nuvele, începea prin a o întoarce pe dos așa cum se întâmplă cu pielea iepurelui atunci când e jupuit.

Ruptura de matern, la creator într-o și mai mare măsură decât la omul obișnuit, poate reprezenta o modalitate de păstrare a lui. Așa cum homosexualul bărbat iubește băieții cum el însuși a fost iubit sau mai degrabă cum visează că va fi fost el însuși iubit de către mama sa pe când era băiat, așa și creatorul are nevoie de operă ca de o mamă complezentă, a cărei privire interesată îi oferă o atestare a propriei virilități, el extrăgându-și, totodată, circular, din această atestare, inițiativa și forța (calități masculine) necesare pentru a-și începe și duce la bun sfârșit opera.

Ceea ce există *feminin* în gândire nu se rezumă doar la prelungirea și consolidarea anumitor caracteristici materne: blândețea atingerii, supletea învelișului, capacitatea de a prelua, senzorialitatea acută, proximitatea psihicului de biologic, valoarea acordată trăitului și viului.

Sunt alte trei trăsături extrem de specifice:

– ancorarea limbajului și a oricărui alt cod asimilat de femeie în corporal și/sau afectiv;

– decurgând din senzația provocată de sexul ei privit ca un pliu, apoi ca un buzunar, o atitudine mentală nu pasivă, așa cum se tot repetă cu prea multă ușurătate, ci o așteptare sau solicitarea unei deschideri în înțelesul anatomic și cultural de stimulare intelectuală, a unei penetrări înfăptuite de o idee puternică, de un proiect a cărui tărie o simte ea înăuntru, la care femeia răspunde activ, intrând în rezonanță, participând, aducând propria sa contribuție, dând frâu liber propriilor posibilități, creând, pornind de aici, formele și roadele unei sensibilități și ale unei gândiri originale;

– preocuparea de a plăcea prin frumusețe (frumusețe a corpului, a vestimentației, a podoabelor, a dansului, a muzicii, a poeziei).

Aceste trei trăsături (care pot ține de latura feminină a psihismului unui bărbat) intervin, respectiv, la sfârșitul a ceea ce, în capitolul următor, voi defini ca fiind cea de-a treia fază a travaliului creator (ancorarea într-un corp a codului organizator al

operei), în faza a patra (dezvoltarea detaliată a creației prin rezonanțe de stil și de compoziție în jurul codului central care-i comandă logica) și în cea de-a cincea (dorința de a plăcea publicului și, în acest scop, preocuparea pentru calitățile propriu-zis estetice ale operei).

Ceea ce există *masculin* în gândire decurge din niște raporturi în mod esențial musculare cu obiectele exterioare și cu obiectul sexual: a întoarce obiectul curiozității pe toate părțile nu numai până când spiritul o va găsi pe cea bună, ci până când va descoperi în acesta modalități neprevăzute de a se folosi de el; a scormoni o problemă până în străfunduri; a pune la punct proceduri și unelte care să amplifice forța, abilitatea și precizia investigației (preocuparea pentru chestiuni de metodă este eminamente masculină); a provoca și a utiliza ridicări la scară; a forța obstacolele; a explora un spațiu printr-un permanent du-te-vino; a încastra; a ajusta angrenajele; a căuta configurația și mișcarea cheii ce va pătrunde în broască și îi va dezvălui modul de funcționare; a declanșa, prin insistența manipulărilor mentale, explozia unei evidențe. Aceste atitudini, care reprezintă tot atâtea transpuneri în psihic a atitudinii sexuale masculine, joacă un rol important în trecerea de la prima la cea de-a doua fază (a investi libidinal și viguros reprezentantul psihic deopotrivă cel mai misterios și cel mai atractiv dintre cele oferite, global, de inspirație) și în trecerea de la faza a treia la cea de-a patra (pe baza codului, a monta opera ca pe o mașină în perfectă stare de funcționare și capabilă să răspundă bine la impulsuri).

Operațiunea centrală din care fac, ceva mai departe, însăși esența procesului de creație — surprinderea unui cod — îmi apare ca un rezultat al funcției *paternului* în gândire. Originea copilului și cea a sexualității nu pot fi înțelese de către micuț decât prin luarea în considerare a rolului tatălui în fantasma scenei primitive constituite, retroactiv, ca originară în momentul în care copilul își pune problema de a înțelege, după modelul propriei sale origini, toate originile. Problema originilor este aceea privitoare la concepere, iar un același fir director străbate întreaga polisemie a acestei vocabule:

– conceperea ființelor vii prin introducerea unui principiu masculin într-un element matern pe care îl face activ, determinându-l să germineze;
– conceperea lucrurilor ca dezvoltare aristotelică, prin acțiunea unei forme imanente, a unei materii înzestrate cu o anumită potențialitate;
– conceperea ideilor, potrivit perpectivei lui Bion, ca transformare a gândurilor prin actul de a gândi (gândurile fiind conținuturile interne ale acestui recipient matern care este gândirea; iar actul de a gândi fiind un aparat aparte, organul activ al acestor transformări).

Codul originar, care apare ca atare pe parcursul dezvoltării psihice infantile și dă sens, restructurându-le, sistemelor primitive de interacțiune experimentate de micuț în raporturile propriului său corp cu celelalte corpuri și pre-codurilor descoperite în relațiile sale de comunicare cu anturajul uman — acest cod originar (în sensul de fantasmă originară) este un cod biogenetic: cu ocazia introducerii prezenței unui terț în simbioza mamă-sugar, este intuită introducerea tatălui în mamă pentru a face un copil. De unde, prin extensiune și transpunere asupra gândirii, restructurarea bruscă a câmpului perceptiv în care gestaltiștii au văzut surprinderea formei celei bune pe care, nu întâmplător, ei o numesc pregnantă (adică gravidă); de unde posibilitatea (ilustrată de complexul lui Oedip, de codul trinitar al religiei creștine, de mișcarea ternară a dialecticii hegeliene) de a gândi în termeni tridimensionali; de unde (ultimul avatar al acestui cuvânt) conceperea oricărui cod sub forma unor sisteme de perechi de termeni opuși care se combină sub efectul unor operatori (dotați cu proprietăți și cu semne specifice) și după niște reguli de operare cu scopul de a declanșa niște operațiuni ducând la anumite produse sau la anumite rezultate. Pe scurt, de ordin patern în travaliul gândirii este ancorarea mesajului (verbal, sonor, pictural, gestual etc.) în cod. Atunci când Aristotel, în *Metafizica* sa, spune că omul se naște din om — nu din pământ, așa cum susțineau vechile credințe htoniene —, el ia act de ceea ce făcuse posibil „miracolul grec" (deși a fost numit astfel mai târziu): înaintea acestuia, omenirea nu cunoscuse decât

coduri juridice, morale și religioase; o dată cu el, diferitele câmpuri ale cunoașterii au început să se organizeze după sistemele logice respective și și-au făcut apariția teorii asupra operei de artă — asupra genezei, structurii interne și efectelor ei asupra publicului — care se sprijineau pe existența unor coduri (nenumite ca atare) ce guvernau comunicarea între zei (ca sursă de inspirație) și oameni, între părțile unui tot, între creatorul unei opere și utilizatorii acesteia.

Dar nu tot ce este gândit sau gândește se explică prin diferența dintre sexe și dintre generații. Există în gândire ceva nediferențiat din punct de vedere sexual și care ar trebui, poate, să fie pus în legătură cu ceea ce, în anumite gramatici, în anumite teogonii, în anumiți algoritmi, este calificat ca fiind neutru. Originea lui aș vedea-o în acel sexual pregenital care este analul, în măsura în care este comun atât bărbatului, cât și femeii. Ce anume, în gândire, este *indeterminat* din punctul de vedere al diferenței dintre sexe și din cel al originii (conform afirmației psihanalitice fundamentale care vrea să nu existe nimic în psihism care să nu fie de origine corporală)? Este capacitatea, numită de Bion „notare", de a acorda o atenție selectivă unui reprezentant psihic, de a-l ține strâns bine ca să nu scape, de a-l nota în forul interior, de a-l ține la dispoziție dându-i consistență și lăsându-l să fermenteze, de a-l împinge afară dacă este nevoie și, într-un astfel de caz, de a-i da, în trecere, formă, de a face din conservarea și din tranzitul lui un „formaj" [*formage* — *N. t.*], pentru a relua vechiul cuvânt franțuzesc din care au derivat atât brânza [*fromage* — *N. t.*], cât și formarea [*formation* — *N. t.*]. Brânza rezultă din coagularea, fermentarea eventuală a laptelui și turnarea lui ulterioară în mulaje. Surprinderea reprezentantului psihic inconștient, în care eu văd cea de-a doua fază a travaliului creator, corespunde exact acestui „formaj" al unei idei chemate să devină directoare pentru un sistem de gânduri, pentru un cod apt să organizeze opera ca pe o tramă de sisteme de comunicare susceptibile a produce anumite afecte asupra destinatarilor și, retroactiv, asupra emițătorului.

Mai dificil de identificat în opera încheiată, combinarea celor cinci elemente sexuale ale gândirii (maternul, paternul, femininul, masculinul și indeterminatul) este cât se poate de clară în opera aflată pe cale de facere și necesară înaintării ei. Acest fapt ne permite să măsurăm insuficiența interpretărilor psihanalitice tradiționale ale operei în funcție de scenariul fantasmatic sau de psihopatologia dominantă a autorului. Cu toții avem astfel de scenarii și fiecare are propria sa psihopatologie. Creator este însă numai acela care posedă, în plus, liberul joc al tuturor variabilelor sexualului în gândire și care are șansa sau inteligența de a dispune la momentul potrivit de aceea de care este nevoie în fiecare dintre fazele travaliului său.

PARTEA A DOUA

Cele cinci faze ale travaliului creator

I

DESPRE CELE CINCI FAZE ALE TRAVALIULUI CREATOR ȘI ÎNSCRIEREA LOR ÎN OPERĂ

Travaliul creației parcurge cinci faze: resimțirea unei puternice stări de surprindere; conștientizarea unui reprezentant psihic inconștient; ridicarea lui la rangul de cod organizator al operei și alegerea unui material capabil să doteze acest cod cu un corp; compunerea operei în detaliu; producerea ei în afară. Fiecare dintre aceste cinci faze are dinamica, economia și rezistența ei specifice.

1) A deveni creator înseamnă a lăsa să se producă, la momentul oportun al unei crize interioare (acest moment însă, întotdeauna riscant, nu va fi recunoscut ca oportun decât după ce s-a produs), o disociere sau o regresie a Eului, parțială, bruscă și profundă: aceasta e starea de surprindere. 2) Partea Eului rămasă conștientă (altfel, cădem în nebunie) extrage din această stare un material inconștient, reprimat sau refulat ori chiar niciodată până acum mobilizat, asupra căruia gândirea preconștientă, până atunci scurtcircuitată, își reintră în drepturi. 3) Aceasta își exercită, atunci, acțiunea de punere în legătură, dar sub jurisdicția Eului ideal, pentru a transforma în nucleu central, organizator al unei descoperiri sau creații posibile, unul sau mai mulți dintre acești reprezentanți ai unor procese, stări sau produse psihice primare, ignorate sau excentrate până atunci. Acest nucleu organizator devine, prin urmare, un cod, în dublul sens de grilă permițând decodarea într-un mod nou a anumitor date ale realității exterioare, dar și de sistem de termeni, operații și ope-

ratori permițând generarea unei opere originale. Această decodare și această generare presupun un material concret căruia să-i dea formă, haos care trebuie supus propriei ordini, dar și cadru de spațiu și timp în interiorul căruia aceste înlănțuiri să poată, localizându-se, să se desfășoare. Orice operă, în această fază, dă corp unui cod. 4) Dacă puternica surprindere originară a Eului prezintă un caracter cvasi-halucinatoriu, dacă transformarea unui reprezentant inconștient în cod prezintă un caracter cvasi-delirant, înfruntarea corp la corp cu un material (sonor, plastic, verbal etc.) se înrudește cu nevrotizarea. Acest travaliu de compunere a operei reprezintă o perpetuă formațiune de compromis, care nu poate fi dusă la bun sfârșit decât cu sprijinul activ al Supraeului: stilul folosește strategia proprie mecanismelor de apărare inconștiente; nemulțumirile, retușurile, variantele, recursul la o documentație, preocupările logice, etice, estetice îndeplinesc aceeași funcție de elaborare secundară care, în visul nocturn, face toaleta conținutului manifest imediat ce acesta apare în conștiință. 5) În sfârșit terminată și publicată sau jucată sau expusă — atunci când creatorul și-a depășit ultimele inhibiții și sentimentul de rușine ori vină —, opera de artă sau de gândire produce o serie de efecte asupra cititorului, spectatorului, ascultătorului sau vizitatorului: stimularea fanteziei conștiente, declanșarea unor vise nocturne, accelerarea travaliului de doliu, declanșarea unui travaliu de creație — cercul se închide uneori asupra lui însuși, așa cum am arătat deja.

Am verificat existența și natura celor cinci faze mai cu seamă la scriitori, dat fiind că domeniul lor îmi este mai familiar. Acest domeniu merge de la gânditori care, asemenea lui Freud, au revoluționat un anumit sector al științelor despre om până la poeți și romancieri. Am însă motivele mele să cred că acest proces în cinci faze se regăsește, cu anumite amenajări care rămân de precizat pentru fiecare domeniu în parte, și în celelalte creații științifice și artistice, ca și la întemeietorii de religii, de școli filosofice ori de sisteme politice. Pe de altă parte, disting cinci faze numai pentru claritatea expunerii. Realitatea poate fi mai simplă (o descoperire, mai cu seamă științifică, se limitează de multe ori numai la primele trei faze, contopite într-un moment unic) sau, dimpotrivă, mai complicată (pot exista reveniri la o fază anterioară, iar ansamblul procesului trebuie parcurs atunci de mai multe ori de către creator mai înainte ca opera să fie încheiată). Importanța fiecărei faze în comparație cu celelalte variază în funcție de autori și de genuri. Oricum, în cazul general, creatorul trece prin aceste cinci faze și de fiecare dată trebuie să-și schimbe atitudinea, starea psihică și economia de funcționare. Una dintre dificultățile de a crea o operă originală se măsoară tocmai prin acest lucru: oamenii obișnuiți, care nu dispun de acest evantai de funcționare sau care nu au știut să-l găsească în ei înșiși, nu sunt capabili decât de una sau două dintre aceste faze; nu reușesc să parcurgă ciclul complet. A fi creator înseamnă a fi capabil să-ți schimbi de mai multe ori registrul de funcționare pe parcursul înaintării travaliului de creație și a te menține, totodată, în același registru atâta vreme cât acesta este cel potrivit. Fapt care presupune o anumită libertate de joc între niște subsisteme psihice clar diferențiate și ferm afirmate.

Prima fază: surprinderea creatoare

Emoția creatoare poate surveni cu prilejul unei crize personale (un doliu de realizat, un angajament important, pentru întreaga existență, de luat, o libertate primită sau cucerită care lărgește câmpul posibilităților, criza intrării în tinerețe, maturitate sau bătrânețe). Această criză interioară îl poate transpune pe viitorul creator, de multe ori noaptea, într-o stare de transă corporală, de angoasă albă, de extaz aproape halucinatoriu, de luciditate intelectuală acută. Subiectul nu face decât să-i înregistreze conținutul, fără să fi căutat neapărat să-l provoace anume. Această criză mai poate, de asemenea, surveni și ca încununare a unei intense munci pregătitoare (incubația, mai frecventă în creația științifică) sau ca împlinire a unei dorințe de a crea nerealizate până atunci. Conținutul său psihic se întinde de la reprezentarea unică, dotată cu o mare vivacitate, până la fluxul sufocant de senzații, emoții și imagini. Această stare, despre care voi explica mai jos de ce se cuvine s-o numim „surpriză" sau „sur-

prindere", prezintă caracteristicile unei regresii şi/sau ale unei disocieri, dar parţiale şi temporare în comparaţie cu cele, globale şi destructurante, care duc la dezordini psihosomatice sau la adoptarea unor comportamente perverse ori psihopat-defensive împotriva acestor dezorganizări. Graniţa rămâne însă nesigură şi fragilă; travaliul creator îi poate permite subiectului evitarea unei patologii mentale, organice sau comportamentale mai grave; el poate să nu constituie, dimpotrivă, decât un paliativ provizoriu care să întârzie instalarea clar definită a acestei patologii. Cert este însă că anumite funcţii ale Eului conştient (ceea ce, alături de Bion, aş numi partea nepsihotică a persoanei) rămân active, asigurând menţinerea atenţiei, a percepţiei şi a notării (adică a posibilităţii de a nota în minte ceea ce se întâmplă). Dubla capacitate a Eului de a tolera angoasa atunci când se confruntă cu un moment care poate fi, aşadar, de natură psihotică şi de a-şi menţine totodată, în timpul şi imediat după disocierea-regresie, o dedublare vigilentă şi autoobservatoare este caracteristică creatorului, deosebindu-l pe acesta atât de bolnavul mental, căruia îi lipseşte cel puţin prima capacitate, cât şi de omul obişnuit, expus ca toată lumea unor experienţe momentan disociative şi regresive, dar care, lipsit fiind de cea de-a doua capacitate, nu le exploatează. O altă deosebire mai trebuie semnalată şi faţă de cura psihanalitică. Analizantul este invitat doar să regreseze, aşteptându-se, în plus, de la el s-o facă într-un mod mai degrabă continuu şi progresiv: foarte mulţi psihanalişti au tendinţa de a interpreta ca pe nişte fugi înainte momentele de regresie bruscă şi profundă, stările de disociere a Eului fiind cu atât mai mult, în viziunea lor, contraindicate. Alţi psihanalişti le acceptă şi, atribuindu-şi un rol de Eu auxiliar, joacă atunci rolul unui însoţitor, al unei prezenţe-sprijin (cf. *holding*-ul teoretizat de Winnicott). În această primă fază, creatorul, din contră (cu excepţia cazurilor de creaţie colectivă), e singur. A dezlegat toate odgoanele, a renunţat la orice colac de salvare, nu poate şi nu vrea să se bazeze pe nimeni, nu are nici chef şi nici nevoie de interpretări, îşi asumă un risc foarte grav angajându-se de unul singur într-un proces disociativ şi regresiv, cu miză existenţială, sau punându-se, mai degrabă, într-o situaţie în care îl lasă să se

producă. La limită, creaţia reprezintă miza sa pe o singură carte. Aici se poate recunoaşte, de altfel, unul dintre principiile de funcţionare proprii laturii psihotice din fiecare persoană, „totul sau nimic". Chiar dacă, de fapt, creatorul nu este atât de singur pe cât spune, ceea ce simte el este de ordinul solitudinii totale şi al agoniei, asemenea lui Blaise Pascal convins că retrăieşte, în noaptea scrierii *Memorialului*, noaptea lui Iisus din Grădina Măslinilor. Această singurătate absolută nu este suportabilă decât cu două condiţii: o puternică suprainvestire narcisică şi o porozitate sau lărgire a graniţelor Sinelui, oferind acces spre nişte realităţi psihice cu statut incert între propriu şi nepropriu (de pildă, intuirea modului de organizare a unui anumit tip de realitate sau inventarea personajului principal al unui roman). Această excrescenţă care se dezvoltă la periferia psihismului constituie un fel de pungă marsupială în care se va realiza gestaţia operei. Ea depinde, din câte se pare, de reactivarea fixaţiilor simbiotice ale subiectului.

Variate sunt împrejurările vieţii care pot provoca aceleaşi efecte psihice şi declanşa o creativitate asemănătoare. Fie-mi îngăduit să ofer trei exemple personale. Prima dată, pe la sfârşitul adolescenţei, pe când mă îndrăgostisem foarte tare, am scris, ca atâţia alţii aflaţi în aceeaşi situaţie, nişte poeme — poeme în proză, fapt care constituia un progres faţă de exerciţiile poetice şcolăreşti, rimate, din adolescenţă. Siguranţa narcisică adusă de o iubire împărtăşită, nevoia de a compensa prin mentalizare şi fantasmare absenţele fiinţei iubite, regăsirea interioară a unei imagini materne fruste, proaspete, nu fără motiv pierdute, mă făcuseră creativ. A doua oară, dându-mi seama că trecusem de mijlocul vieţii, mă hotărâsem, printr-un efect retroactiv al unei „tranşe" de psihanaliză personală, să introduc mai multă unitate şi mai multă supleţe într-o viaţă personală prea plină, prea risipită şi prea organizată. Mă eliberasem, nu fără dificultate, de mai multe responsabilităţi administrative sterilizante şi solicitasem din partea conducerii universităţii în care predam doi ani sabatici pentru a mă consacra studiilor mele şi publicării lor. În după-amiaza zilei când un telefon mă înştiinţa de acordarea acestui concediu, am fost invadat de o bucurie imensă, de o

mentalizare supraabundentă, declanşată de survenirea acestei libertăţi. Era ca un vis, ficţiunea unui vis nocturn îmi apăru în minte. Între două consultaţii, m-am grăbit s-o scriu pe hârtie. Am trecut textul pe curat seara, se întâmpla să fiu singur în apartamentul liniştit şi tăcut, iar ivirea unui final neprevăzut se impuse sub pana mea. Spre propria-mi surpriză, tocmai scrisesem prima dintr-o serie de *Povestiri pe dos*. Al treilea episod s-a petrecut câţiva ani mai târziu. Starea mea de sănătate necesitase câteva intervenţii chirurgicale succesive. Ultima fusese cea mai benignă, dar de ea mă temusem cel mai mult: ce-i prea mult strică. Totul mergea bine, hernia se retrăsese, chirurgul se arăta mulţumit de sine şi de mine, a doua zi urma să-mi scoată drena care-mi trecea prin carnea abdomenului între talie şi zona inghinală. Această descriere şi această localizare demonstrează cât de mult supraestimam eu lungimea acestui tub şi gravitatea extragerii lui. M-am simţit dintr-o dată cuprins de o spaimă incoercibilă (pe care cititorului cunoscător de psihanaliză nu-i va fi deloc greu s-o identifice), dar intensitatea acestei stări era atât de mare, încât înţelegerea ei nu mi-a fost de-ajuns ca s-o evacuez, stare cu adevărat fobică pe care nu-mi permisesem s-o simt cu ocazia intervenţiilor precedente şi care izbucnise tocmai atunci printr-o reacţie amânată şi cumulativă. Numai faptul de a crea putea să ţină suficient de puternic piept ameninţării de castrare-eviscerare. O activitate mentală intensă m-a trezit la ora cinci dimineaţa. Fraze peste fraze îmi năvăleau în minte. Mă dau jos din pat, ţinând într-o mână drena cu flaconul ei colector şi apucând cu cealaltă un pix şi o foaie de hârtie, şi schiţez febril primele pagini ale unui roman la al cărui proiect mă tot gândeam de mai mulţi ani şi în vederea căruia adunam deja note de mai multe luni. Când a apărut infirmiera la ora opt dimineaţa (eram enervat de faptul că chirurgul nu se deranjase el însuşi), a râs amabil de grimasele mele în timp ce, cu un gest sigur şi nedureros, îmi extirpa fabuloasa şi derizoria drenă, iar apoi, observând urmele activităţii mele scriitoriceşti, mi s-a adresat cu „Domnul de Sévigné". În seara acelei zile memorabile prin regresia pe care-o trăisem — fusesem nevoit să-mi scot măruntaiele pe masă pentru a îndepărta pericolul ce mă ameninţa —, primul capitol

al romanului meu era terminat şi transcris, iar secretara mea, anunţată deja să vină să-l ia chiar a doua zi ca să-l dactilografieze. Să remarcăm, în trecere, trioul celor trei zâne bune (infirmiera, secretara, Doamna de Sévigné) convocate în jurul leagănului copilului marcat de răni deopotrivă reale şi imaginare şi beneficiar al unor daruri prin care se afirmă dubla sa identificare eroică şi masochistă. Încercarea mea de a continua redactarea romanului a intrat în conflict, vreme de luni întregi, cu compunerea lucrării de faţă, şi a trebuit să renunţ la terminarea operei mele romaneşti pentru a-mi putea duce la bun sfârşit reflecţia despre travaliul creator şi formularea sa.

Regresia creatoare este frânată de rigiditatea defensivă, de armura caracterială, de armătura nevrotică a subiectului, de teama justificată de a trebui să înfrunţi, pe parcursul creaţiei, angoase de tip psihotic (anihilare, devorare, fărâmiţare, persecuţie, izolare). Rezistenţa la regresie este o formă a rezistenţei la schimbare: frică de necunoscut, de neliniştitoarea stranietate, de metamorfoză. Dar nu este de-ajuns să regresezi: mai trebuie şi să faci faţă reprezentanţilor psihici inconştienţi descoperiţi prin această regresie. Să le faci faţă, adică nici să laşi peste ei o piatră de mormânt, dar nici să te simţi invadat de o revărsare catastrofală şi decompensatorie. Dubla capacitate a Eului de a regresa şi de a suporta ceea ce iese atunci la suprafaţă — fantasme neaşteptate, accese de angoasă, alte afecte intense, apropierea de un vid în care se scurge substanţa fiinţei, instaurarea unei imobilităţi posturale ucigătoare sau declanşarea unei agitaţii motrice dezlănţuite — constituie condiţia trecerii spre cea de-a doua fază a travaliului creator.

Se impune, cu toate acestea, să discutăm mai pe îndelete diferitele ipoteze care au fost propuse în privinţa proceselor aflate în joc în această primă fază: regresie, disociere, surprindere?

Psihanaliştii care s-au ocupat de ele le-au discutat mai cu seamă în termeni de regresie. Este adevărat că cele trei sensuri acordate de Freud regresiei psihice pot fi aplicate aici. Răsturnarea creatoare a fost deseori descrisă ca o activitate regredientă, ca o inversare a valorilor înrudită cu regresia topică, cu deplasarea excitaţiei polului motor al aparatului psihic (cel care urmă-

rește descărcarea cantității de excitații) spre polul perceptiv și imaginar (cel care guvernează halucinația și visul și care furnizează reprezentarea iluzorie a împlinirii dorințelor). Creatorul își suspendă acțiunea pentru a imagina; se retrage din cercul solicitărilor lumii, societății, naturii pentru a se închide într-o odaie, într-un turn, într-un crâng, într-un mod omolog cu retragerea din realitate a celui care vrea să adoarmă și caută o poziție odihnitoare, pe un suport stabil, învăluit fiind de pături, la adăpost de zgomot și de lumină. De multe ori chiar, tocmai pentru că o ființă umană este închisă împotriva voinței sale într-o închisoare, pe o insulă, într-un loc pierdut începe ea să imagineze, să picteze, să compună, să scrie. Într-un mod asemănător celui care visează, creatorul intră într-o stare de iluzie, în care o parte a lui doarme, iar alta e trează, având o conștiință mai acută decât în timpul zilei despre ceea ce se petrece în mintea sa. Mai mulți creatori au descris acest moment ca pe o halucinație: analiza povestirii *Ungherul fericit* a lui Henry James îmi va oferi, ceva mai departe, un exemplu în acest sens. Mai există, de asemenea, în creație și un aspect de regresie cronologică: un om se întoarce spre propriul trecut, se izolează pentru a-și pune întrebări despre propria viață (*Căderea*, 1956, a lui Albert Camus), îngăduie să revină la suprafața conștiinței, din adâncul copilăriei, o impresie, o senzație, o emoție (cf. madlena lui Proust ori povestirea *Departe*, 1979, publicată de un psihanalist, J.-B. Pontalis), o iubire sau o ură, o nostalgie, un suspin, un strigăt de disperare, de părăsire, de nedreptate, de răzbunare. „Decolarea" creatoare operează, în sfârșit, și o regresie formală: ideile raționale, gândirea verbală, conceptele elaborate sunt abandonate în favoarea imaginilor, a gândirii figurative, a unor moduri primare de comunicare.

Regresia creatoare se deosebește însă atât de regresia provocată a pacientului aflat în cură psihanalitică, cât și de regresia psihopatologică bruscă (cea care produce un simptom nevrotic sau o decompensare psihosomatică, putând chiar pregăti intrarea în psihoză). Este în același timp spontană ca ultima, dar mult mai imprevizibilă, și parțială ca prima, dar mult mai conștientă, deoarece creatorul, așa cum spuneam, care nu are în spate un psihanalist care să-l asigure împotriva riscurilor la care e expus, care să fie atent, să înțeleagă și să-și reamintească în locul său, își dedublează Eul într-o parte care regresează și o alta care rămâne vigilentă și conștientizează.

De aceea au și putut Hartmann, Kris și Löwenstein să vorbească, din perspectiva așa-numitei *Ego-psychology* americane, de o „regresie controlată în slujba Eului". Dar această formulare poate produce confuzii, pretându-se mai bine fazelor ulterioare ale travaliului creator, atunci când creatorul se află în posesia a ceea ce va constitui originalitatea operei sale, dezvoltând-o pe prima în cea de-a doua. În faza inițială, într-adevăr, chiar dacă există un control din partea conștiinței care nu este doar menținută, ci chiar exacerbată, există deopotrivă o regresie a Eului și o regresie libidinală spre pulsiunile parțiale pregenitale, a căror activitate stimulează procesul de sublimare. De unde și faptul că această regresie creatoare, asemănătoare unui vis nocturn avut cu ochii larg deschiși, se manifestă când ca apariția unei halucinații (ceea ce anticipează faza următoare, surprinderea și înstăpânirea asupra unui reprezentant inconștient), când ca apariția unui delir (ceea ce anticipează cea de-a treia fază, elaborarea unui cod organizator al operei), altfel spus ca un moment psihotic nepatologic.

Să fie, atunci, vorba despre o disociere provizorie a psihismului? Creatorii înșiși și psihiatrii cărora li s-a întâmplat să-i trateze pe unii dintre aceștia vorbesc fără reținere de o stare trecătoare de depersonalizare. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, literatura romanescă prepsihanalitică s-a arătat foarte interesată de vise, hipnoză, dedublări de personalitate, automatisme mentale, în general de tot ce funcționa ca un revelator al personalităților multiple care coexistă în același individ dincolo de identitatea lui aparentă. Această efracție în conștiință a unui Eu străin nu a putut face subiectul a numeroase romane (al căror prototip rămâne *Doctor Jekyll și Mister Hyde*, 1886, de R.L. Stevenson) decât pentru că autorii lor trecuseră, într-un mod mai mult sau mai puțin confuz, prin această experiență pe parcursul travaliului de creație, dar și pentru că progresele psihologiei patologice furnizaseră analogii clinice și un cadru conceptual permițând reprezentarea acestor fenomene.

Depersonalizarea a funcționat ca o lentilă măritoare care a evidențiat o întreagă gamă de alterări, începând cu fine disocieri ale Eului la persoane normale și terminând cu comportamentele disociate ale anumitor schizofrenici. Progresele clinicii și ale teoriei psihanalitice permit formularea unor explicații mai precise ale acestor fenomene. Ce anume se disociază în ceea ce numim îndeobște „inspirație"? Unitatea în permanență fragilă pe care Eul conștient și preconștient încearcă s-o impună psihismului explodează. Supraeul, Idealul Eului și Eul ideal încep să funcționeze în bucăți separate, iar unul sau altul dintre aceste subsisteme psihice se fărâmițează el însuși în diferitele identificări care s-au stratificat în el la vârste diferite și în împrejurări variate, ba chiar opuse. O altă disociere privește Eul însuși, în măsura în care acesta asigură integrarea psihismului în somatic (altfel spus, locuirea spiritului în organism): este o disociere a Eului psihic de Eul corporal, cu sentimentele de stranietate și manifestările somatice care decurg din ea. Disocierea creatoare însă e temporară și reversibilă. Creatorul care a experimentat-o poate deopotrivă să-i provoace revenirea și să-i pună capăt. Există aici o analogie cu experiența mistică individuală și cu stările de transă colectivă. Termenul de disociere are o conotație mult prea psihiatrică pentru a putea fi aplicată cu justețe declanșării travaliului creator.

Prefer, de aceea, să folosesc termenul de (luare prin) surprindere, după modelul lui Michel de M'Uzan[1], psihanalist care a făcut personal experiența creației literare (a publicat două culegeri de nuvele), și care l-a împrumutat el însuși de la Frobenius: acest termen „are meritul de a reda caracterul de accident brusc și esențial al fenomenului. Pentru Frobenius, această stare de surprindere duce la un act ce nu este doar descriptiv, ci și organizator, generator al unei noi ordini care constituie o achiziție. Este vorba, cu alte cuvinte, despre o experiență mitică a realului, care dublează, ca să spunem așa, comunicarea imediată și tăcută cu realitatea obiectivă a lucrurilor". Și de M'Uzan precizează cele trei caracteristici ale acestor stări:

1 „Aperçus sur le processus de la création littéraire" (1964); reluat în *De l'art à la mort*, *op. cit.*, pp. 3-27. Citatul este extras de la paginile 6-7.

„1) o modificare a alterității naturale a lumii exterioare;

2) alterarea intimității tăcute a eului psihosomatic;

3) sentimentul unei fluctuații a limitelor dintre aceste două ordini, cu o conotație de stranietate. Acestei transformări a raportului investirilor obiectale și narcisice îi corespunde sentimentul, resimțit de subiect, al unei schimbări a poziției sale față de lume și chiar față de propria sa identitate. Starea de surprindere asociată determină conștiința să intre în legătură cu ceva pe cât de esențial, pe atât de inefabil". De M'Uzan apropie surprinderea de depersonalizare din punct de vedere al procesului, diferențiind-o în schimb de aceasta din punct de vedere al afectului: dacă această stare este trăită cu angoasă, apare depersonalizarea; dacă e resimțită la modul exaltant al „dilatării atotputernice", corespunde inspirației artistice, extazului mistic și anumitor experiențe relaționale. „În ambele cazuri, momentul surprinderii mi se pare a ține de o experiență traumatică."

În ceea ce mă privește, aș introduce câteva nuanțe și completări la această descriere. Surprinderea (viitorului creator de către o senzație-imagine-afect din care acesta va face tema directoare a operei sale) nu poate fi separată de o desprindere (de sine însuși, de controlul obișnuit al Eului, de reprezentările încetățenite ale ființei sale, de investirile în scopuri și în obiecte considerate a epuiza intensitatea pulsională). Această punere la îndoială a unității persoanei, această efracție prin învelișul ei psihic, această ruptură provocată în narcisismul ei sunt extrem de solicitante, de fiecare dată, într-un prim moment, extrem de angoasante. Într-un al doilea moment, care poate ori nu să urmeze imediat, conștientizarea deosebit de acută a apariției unui reprezentant psihic inconștient declanșează nu numai iluzia relațională de omnipotență, ci și încercarea de a reconstitui, prin proiectul compunerii operei, o piele pe jumătate materială, pe jumătate psihică, piele care să repare efracția. Marii creatori, ca și marii mistici, au avertizat în mod repetat să nu ne lăsăm atrași în capcanele exaltării euforice (pe care și un drog o poate procura): dacă nu-i încadrată de angoasă, ea riscă să nu fie decât o împlinire imaginară a dorințelor narcisice. Exceptând afectul care o aureolează, reprezentarea vizată atunci este goală sau banală, ca

în acele vise foarte bine înregistrate de Freud în care cel care doarme visează o idee genială, dar care la trezire se dovedește a nu avea nici un conținut. Dacă autorul, captivat de această fascinație vană, extrage totuși din ea o operă, aceasta se dovedește lipsită de interes și de originalitate; nu are valoare decât în propriii săi ochi, ca o oglindire, cu atât mai fascinantă cu cât este mai goală, a Sinelui său grandios.

Termenul de surprindere* mi se pare potrivit tocmai datorită diversității sale de sensuri. El conotează când o atitudine pasivă (subiectul este surprins, într-un mod brusc și neașteptat, de o impresie puternică, de o senzație — în general de frig —, este cuprins de o emoție, de un sentiment care îi invadează mintea și chiar și sufletul, adică însuși miezul ființei sale psihice), când desemnează o atitudine activă din punct de vedere mental, al cărei model corporal îl constituie mâna: *a prinde*, și mai ales *a se prinde de* înseamnă a pune mâna cu hotărâre, forță, rapiditate, înseamnă a înșfăca dintr-o singură mișcare, a ține strâns, a pune stăpânire; apoi, printr-o derivare de la fizic la mental, *a prinde* se aplică și conștiinței care cuprinde, surprinde un obiect prin percepție și raționament. Tocmai acesta și este paradoxul surprinderii creatoare, coexistența dintre o extremă activitate a conștiinței și o extremă pasivitate a restului Eului. Conotațiile verbului

* Asemenea creatorilor autentici din suferința-victorie a cărora își extrage, în cartea de față, teoria despre travaliul adevăratei creații, Anzieu creează conceptele tari, de bază, nucleice ale propriului „idiolect" analitic „surprinzându-le" „codul" în stratul cel mai idiomatic al „corpului" limbii materne (franceza). Cuvântul-concept (central în teoria autorului francez) de *saisissement* rezumă, astfel, întreaga dialectică (Anzieu este cu adevărat un hegelian) a trecerii creatoare de la pasivitate la acțiune și a răsturnării sensului deplasării între exterior și interior. Substantivul *saisissement* (pe care dicționarele îl redau prin „fior", „înfiorare", „emoție/impresie puternică") derivă din verbul *saisir*, care înseamnă atât „surpriză", „luare prin surprindere", cât și, la polul opus, „surprindere", „prindere", „apucare", „înșfăcare", „sesizare", dualitate conflictuală menținută de-a lungul întregii istorii etimologice a cuvântului (de origine presupus germanică), care, în dreptul feudal, „însemna în același timp «a pune în posesie» (...) și «a intra în posesie»" (O. Bloch, W. Von Wartburg, *Dictionnaire étimologique de la langue française*, 10e édition, Paris, P.U.F., 1994). (*N. t.*)

saisir, furnizate de marele dicționar Robert, coincid, toate, cu descrierile oferite de creatori asupra stării lor inițiale. Unele sunt de ordin emoțional: groază, bucurie, angoasă, surpriză, mirare. Altele sunt de ordin senzorial și nu este vorba despre o senzație oarecare, ci despre una de frison și de frig: astfel, într-un celebru *Sonet* (1885) mallarmean, „Virginul, mult vivace și mândru azi"*, imobilizat de ger la suprafața unui lac, oferă o imagine a inspirației care șterge granițele dintre lichid și solid, dintre viu și mediul său fizic, de care depinde însăși supraviețuirea lui, evocând, fără îndoială, în mod confuz, traumatismul nașterii: orice venire pe lume este o punere la rece. Sau comentariul pe care, în 1888, în carnetele sale, Friedrich Nietzsche îl face despre starea sa lăuntrică pe când compunea *Omenesc, prea omenesc*: „E războiul, dar un război fără praf de pușcă și fum, fără atitudini războinice, fără patos și fără lanțuri care să-i înlănțuiască pe alții — toate acestea chiar ar fi fost și ele «idealism». O eroare după alta este întinsă cu tot calmul pe un strat de gheață, idealul nu este respins — *e înghețat*... Aici, de pildă, îngheață «geniul»; într-un colț îngheață «sfântul»; la urmă îngheață «credința», așa-numita «convingere», și chiar și «mila» se răcește semnificativ — aproape pretutindeni îngheață «lucrul în sine»..."[2] Această descriere, despre care știm că, în cazul lui Nietzsche, coincide cu intrarea progresivă și, din nefericire, definitivă în psihoză, confirmă ipoteza noastră conform căreia surprinderea creatoare constituie un moment psihotic.

Jean Starobinski[3] a relevat în *Corespondența* lui Flaubert nenumărate referințe la frig ca dublă metaforă, pe de o parte, a idealurilor estetice ale artistului (a fugi de inspirație, a-și păstra mintea rece, a rămâne de gheață atunci când povestește înfier-

* Traducere de Ioan Matei, în Stéphane Mallarmé, *Poeme*, București, Ed. Eminescu, 1991, p. 125. (*N. t.*)

2 Citat de Lev Șestov în *Filosofia tragediei* (1902), trad. rom. Teodor Fotiade, București, Ed. Univers, 1997. [Citatul a fost reprodus după Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. Mircea Ivănescu, Cluj, Ed. Dacia, 1994, pp. 75-76. (*N. t.*)]

3 „L'échelle des températures. Lecture du corps dans *Madame Bovary*", în *Le Temps de la réflexion* (1, 1980, pp. 145-183). Citatele care urmează sunt extrase de la paginile 174 și 176.

bântările inimii și trupului eroinei sale) și, pe de altă parte, a acceptării lucide a trăirilor sinestezice foarte personale la care fragilitatea sa de „idiot al familiei" și, probabil, de epileptic îl expuneau; în loc să le reprime sau să le îndure într-o formă pasională, torențială, el se dedubla pentru a le putea observa cu răceală, reușind, astfel, să dispună de ele pentru a le atribui, minuțios și detaliat, *Doamnei Bovary* (1857), de exemplu. Reluând din perspectiva senzațiilor termice paralela clasică dintre Gustave Flaubert și Emma Bovary, Starobinski arată că „moartea, frigul, vocația artistică, reflexivitatea, ironia și râsul despre toate lucrurile se dovedesc, prin urmare, strâns solidare și interdependente". El citează scrisoarea din 16 septembrie 1853 către Louise Colet: „Nu e oare viața artistului, ori mai curând opera de Artă pe care o are de îndeplinit, ca un munte mare de urcat? (...) E frig și uraganul veșnic al culmilor îți smulge în treacăt până și ultima fâșie de vestmânt. (...) E ceasul când îți numeri oboselile, când îți privești cu groază *pielea crăpată*. Nu mai ai nimic decât un nestăpânit dor de a urca mai sus, de a sfârși cu toate, de a muri. Câteodată, totuși, o boare de vânt din ceruri vine și dezvăluie uimirii tale perspective nenumărate, infinite, admirabile! (...) N-are a face! Să murim în zăpadă (...) cu fața întoarsă către soare!"*

Ceva mai aproape de noi, Danièle Sallenave, în *Les Portes de Gubbio*[4], care se prezintă ca un jurnal de grad secund al unui creator, îl face pe narator să scrie: „Să alergi spre acel câmp de zăpadă, să te cufunzi până la pântece, să-ți ții răsuflarea sub arsura frigului; să te arunci ca într-o delectare fără margini" (p. 33).

Atunci când e inspirat, creatorul își repetă propria naștere și reexperimentează riscul mortal: e invadat de frigul exterior, sufocat de aer; inert, imobilizat, paralizat, se trezește fără cuvinte, dacă nu chiar fără grai; nu poate decât să strige.

Este aproape mort de surprindere, dar, răsturnare decisivă, prinde ocazia din zbor, înșfacă straniul, necunoscutul, imprevi-

* Flaubert, *Opere 4. Corespondență*, trad. Liliana Alexandrescu-Pavlovici, București, Ed. Univers, 1985, p. 199. (*N. t.*)

4 Hachette, P.O.L., 1980.

zibilul, care nu este, poate, decât un obiect banal văzut cu ochi noi, din care el va face un motiv esențial, un fir călăuzitor, un resort logic. Este o situație paradoxală, dar, așa cum a descoperit Winnicott în privința obiectului tranzițional, pus la îndemână mai mult sau mai puțin la întâmplare de către anturaj și deopotrivă inventat de copil, paradoxul surprinderii — pasivitate a Eului, activitate a conștiinței — nu trebuie soluționat pentru ca un proces creator să se poate declanșa. În această fază primă, în acest moment inaugural, creatorul este un „apucător", pentru a relua derivatul lexical creat de un poet[5]: „O, Apucătorule de paloșe-n zori".

Borges, în postfața la culegerea sa de povestiri intitulată *Relatarea lui Brodie* (1970), a descris astfel senzația de surprindere:

5 Saint-John Perse, *Exil*, III (1942). Întreaga strofă, ca și sfârșitul celei precedente ar trebui citate: sunt o descriere, forțată puțin de emfaza poetică, a surprinderii creatoare:
„Ce mai vrei de la mine, o, suflu inițial? Și tu, ce mai crezi să smulgi buzelor mele vii,
O, forță rătăcitoare în pragul meu, o, Cerșetoare în căile noastre și pe urma Risipitorului?
Vântul ne povestește bătrânețea sa, vântul ne povestește tinerețea sa...
O, Prinț, onorează-ți exilul!
Și deodată totul îmi e vigoare și prezență, unde fumegă încă tema neantului.

...Mai înalt, cu orice noapte, acest vuiet mut pe pragul meu, mai înaltă, cu orice noapte, această răscoală de secole sub ghiocuri,
Și pe toate țărmurile acestei lumi, un iamb mai sălbatic de hrănit din ființa mea!...
Atâta înălțime nu va putea întrece malul abrupt al pragului tău, o, Apucătorule de paloșe-n zori,
O, Mânuitorule de vulturi prin unghiurile lor, și Hrănitor al fetelor celor mai aspre sub pana de fier!
Orice lucru în răsărire se-nfiorează la răsăritul lumii, orice carne răsăritoare exultă la cele dintâi focuri ale zilei!
Și iată că se ridică un freamăt mai larg prin lume, ca o insurecție a sufletului...
Vuiet, tu nu vei tăcea! Câtă vreme încă n-am lepădat pe nisipuri orice urmă de supușenie omenească. (Cine-mi mai știe locul de obârșie?)"
[Saint-John Perse, *Poeme alese*, trad. Aurel Rău, București, Ed. Univers, 1983. (*N. t.*)]

„Mergând pe stradă sau străbătând galeriile Bibliotecii Naționale, simt deodată cum ceva se pregătește să pună stăpânire pe mine. Acest ceva poate să fie o povestire sau un poem. Nu intervin, îl las să facă ce vrea. De departe, îl simt prinzând formă. Îi întrezăresc vag începutul și sfârșitul, dar nu și gaura neagră dintre ele. Acest mijloc, în cazul meu, îmi este dat în trepte. Dacă se întâmplă să nu-mi fie revelat de zei, eul meu conștient trebuie, atunci, să se amestece, iar aceste inevitabile umpluturi reprezintă, bănuiesc, cele mai slabe pagini ale mele".

Surprinderea creatoare este un moment psihotic nepatologic. O observație a lui Freud din articolul său din 1937, *Construcții în analiză*, ne poate ajuta să-i precizăm natura. Freud examinează efectele unei interpretări psihanalitice care-i propune unui pacient o construcție referitoare la un eveniment din trecutul său, eveniment despre care acesta nu are nici o amintire: „De multe ori, nu reușim ca pacientul să-și reamintească refulatul"[6]. Există un „compromis" constând, din partea pacienților, într-o rememorare parțială, dar de o mare intensitate senzorială: „Simțeau ieșind la suprafață amintiri foarte vii, pe care ei înșiși le caracterizau ca fiind «peste măsură de clare»; regăseau totuși nu evenimentul în sine care reprezenta conținutul construcției, ci amănunte vecine cu acest conținut, de exemplu, cu o precizie extremă, chipurile persoanelor care participaseră sau încăperile în care ceva asemănător s-ar fi putut întâmpla, sau, ceva mai îndepărtat, obiectele din acele încăperi și de care construcția nu avea, firește, cum să aibă cunoștință. Aceasta se petrecea atât în visele care apăreau imediat după comunicare (a construcției), cât și în stările de reverie diurnă". Să comentăm: este vorba despre o deplasare; afectul legat de scena patogenă și de fantasma subiacentă e neutralizat; decorul, cu calitățile lui sensibile, e suprainvestit; cantitatea investirii rămâne, în felul acesta, constantă; deplasarea acestei cantități are loc pe niște linii de similitudine și mai ales de contiguitate. Freud își împinge și mai departe reflecția, care îl determină să ia în considerare

6 Trad. fr. în *Psychanalyse à l'Université*, nr. 11, 1978, pp. 373-382. Citatete reproduse mai sus se găsesc la paginile 380-382.

existența unor halucinații nepatologice: „Aceste amintiri ar fi putut fi considerate drept halucinații dacă limpezimii lor i s-ar fi adăugat și credința că sunt actuale. Însă analogia a devenit cu adevărat importantă abia în clipa când atenția mi-a fost atrasă de prezența ocazională a unor adevărate halucinații în alte cazuri, cazuri care în mod cert nu erau psihotice. Raționamentul meu continua așa: n-am dat încă suficientă atenție caracteristicii poate generale a halucinației de a fi reîntoarcerea unui eveniment uitat, petrecut în primii ani ai vieții, a ceva ce copilul a văzut sau a auzit într-o perioadă în care abia dacă știa să vorbească". Această halucinație într-o anumită măsură „normală" — și al cărei rol în travaliul psihic de creație mi se pare esențial, chiar dacă Freud nu face această apropiere — constituie o formă arhaică de rememorare, îndepărtată atât de acțiune (de actul-semn al copilului, de ecuația simbolică a psihoticului, de *acting-out*-ul analizantului), cât și de gândire (de gândirea verbală, de memoria reorganizată o dată cu deprinderea vorbirii). Este vorba despre o gândire primară, în imagini, figurativă, în care reprezentanții psihici inconștienți se înfățișează direct conștiinței, fără ocolul, elaborarea și deformarea unui preconștient încă nu suficient constituit.

Freud își duce și mai departe raționamentul: așa cum există halucinații nepatologice, la fel poate exista și o parte de adevăr într-un delir. Nici aici Freud nu face apropierea de crearea unei opere (cu toate că încă din 1912-1913, în *Totem și tabu*, emisese ideea că un sistem filosofic reprezintă o paranoia reușită), dar „relația strânsă dintre halucinație și anumite forme de psihoză" îl duce la o reevaluare a „formațiunilor delirante": „În mecanismul unei formațiuni delirante, noi nu subliniem de obicei decât doi factori, pe de o parte, faptul de a întoarce spatele lumii reale și motivele acestei retrageri și, pe de altă parte, influența pe care împlinirea unei dorințe o exercită asupra conținutului delirului. Procesul dinamic n-ar putea fi însă mai degrabă acesta: presiunea refulatului profită de faptul că ne deturnăm de la realitate pentru a impune conștiinței propriul său conținut, iar în acest caz rezistențele mobilizate de acest proces și tendința spre împlinirea dorinței și-ar împărți răspunderea pentru deformarea și

deplasarea a ceea ce este rememorat? (...) Cu adevărat importantă e afirmația conform căreia nebunia nu numai că procedează cu metodă, așa cum poetul a remarcat deja, dar conține și o bucată de *adevăr istoric*".

Intensitatea credinței delirante, continuă Freud, provine din convingerea inconștientă a bolnavului că există un adevăr în adâncul delirului său; în mod asemănător, construcția psihanalistului nu are o putere de convingere asupra pacientului decât pentru că atinge și readuce la viață, în acesta, un adevăr uitat. Și aici, o dată în plus, aș adăuga față de cele spuse de Freud că forța proprie operei de artă, aceea de a-i comunica utilizatorului ei credința în realitatea personajelor, evenimentelor, peisajelor și emoțiilor reprezentate, se datorează aceluiași adevăr istoric personal uitat pe care opera îi permite autorului să și-l reapropriere și care, printr-un efect de rezonanță fantasmatică și afectivă, provoacă o mișcare de reapropriere analogă în cazul cititorului în privința propriului său adevăr istoric uitat. Delirul patologic, din contră, este lipsit de această putere de rezonanță (cu excepția cazului unui delir în doi). Dar să ne întoarcem la Freud: „Delirurile bolnavilor îmi apar ca niște echivalente ale construcțiilor pe care le elaborăm în tratamentul psihanalitic. (...) Așa cum efectul construcției noastre nu se datorează decât faptului că ea ne restituie o porțiune pierdută din istoria trăită, și delirul își datorează forța sa de convingere părții de adevăr istoric pe care o pune în locul realității respinse". Opera — literară, științifică, artistică — nu constituie oare tocmai una dintre aceste „încercări de explicare și de restituire" a unei bucăți de realitate negată sau uitată?

A doua fază: conștientizarea unor reprezentanți psihici inconștienți

Acea parte a Eului dedublată și rămasă aptă pentru observarea de sine în timpul procesului de regresie-disociere devine conștientă de reprezentantul sau reprezentanții psihici inconștienți mobilizați astfel și, menținându-le organizarea dinamică, îi deplasează printr-o schimbare topică și îi fixează în preconștient. Roger Caillois a rezumat această trecere de la prima la cea de-a doua fază într-o formulă concisă: „Atunci când Rimbaud scrie: «Fixam deliruri», fixarea este cea care definește sarcina poetului". În acest nou loc psihic, reprezentantul sau reprezentanții cu pricina își dezvoltă potențialitățile blocate sau neexercitate până atunci, fiind supuși activității, caracteristice Eului preconștient, de relaționare cu alți reprezentanți psihici, în special cu anumiți reprezentanți ai unor cuvinte sau ai altor forme simbolice. Dacă aceștia intră doar în niște rețele asociative, subiectul nu depășește stadiul jocului și al creativității. Dar dacă funcționează ca niște scheme directoare pentru o întreagă complexitate, pluralitate, multidimensionalitate de rețele asociative, subiectul se îndreaptă spre faza următoare, aceea a unei adevărate creații. Care sunt acești reprezentanți psihici? De ce rămăseseră ei, până în acel moment, nu numai inconștienți, ci și inerți, neproductivi, rupți atât de sursele pulsionale, cât și de accesul la procesele de simbolizare?

Cunosc cel puțin trei motive ale acestei rupturi, iar în cele trei cazuri nu operează același travaliu de creație; și nici pentru cititorul, spectatorul sau ascultătorul operei nu este vorba despre același mod de a fi atinși. Într-un prim caz, pe care Freud l-a teoretizat pornind de la dubla observare a bolnavilor săi și a lui însuși, reprezentantul psihic inconștient este constituit de o reprezentare mentală refulată a unei pulsiuni considerate periculoase pentru Eu; pulsiunea este fie sexuală, fie agresivă, fie o combinație a celor două; reprezentarea refulată reda această pulsiune ca urmare a unei conjuncții cu ea fie de ordinul similitudinii (pe care Jakobson a apropiat-o de metaforă și de deplasare), fie de ordinul contiguității (care ar fi acela al metonimiei și al condensării). Reprezentarea refulată în inconștient este o reprezentare a unor lucruri; ea are tendința de a se întoarce în preconștient și de a stabili aici legături cu alte reprezentări ale unor lucruri și cu alte reprezentări ale unor cuvinte. Pentru Freud, trebuie să existe refulare, întoarcere a refulatului și legătură preconștientă ca să se poată ajunge la constituirea unui simbol. În această a doua fază, creatorul lucrează asemenea visului noc-

turn: înlătură a doua cenzură, cea dintre preconştient şi conştiinţă, prinde simbolurile latente sub formă de imagini mentale şi le transformă în conţinuturi manifeste — fixând însă în memorie aceste conţinuturi cărora le arată o atenţie sporită, în timp ce un vis reuşit prelungeşte somnul şi este însoţit de uitare. Această transformare este posibilă pentru că starea de surprindere procură conştiinţei, asemenea somnului, o impresie de irealitate care atenuează suspiciunile acesteia şi pentru că proiectul de a realiza o operă nu-i apare mai condamnabil decât acela de a avea un vis, din moment ce transpunerea în act este evitată. Totodată însă şi într-o măsură mult mai mare decât în visul nocturn, scriitorul, artistul suportă sau exercită o puternică stimulare pulsională, care sparge, prin cantitate, prima cenzură, localizată de Freud între inconştient şi preconştient, supraalimentând în acelaşi timp activitatea de legare şi de simbolizare proprie acestei din urmă instanţe psihice. El trebuie, atunci, să creeze pentru a descărca o tensiune fantasmatică, un exces anxiogen de reprezentări inconştiente şi preconştiente. De unde rezultă o dublă superioritate a travaliului creatorului asupra travaliului visului: calitativă (o atenţie şi o memorie foarte ascuţite) şi cantitativă (o economie pulsională foarte bogată). Această supraabundenţă pulsională se datorează unor cauze diferite şi, poate, însumării lor: o înzestrare pulsională înnăscută mai puternică la anumite persoane decât la altele; stimulări precoce ale corpului şi ale minţii de către mamă şi din partea anturajului pe parcursul primei copilării; tehnici folosite de mulţi creatori pentru a provoca şi a întreţine încărcătura pulsională. Aceste tehnici, care sunt de două feluri, prin acumulare şi prin privare, definesc două mari tipologii de creatori: cei care îşi află inspiraţia în exces — de viaţă sexuală, de călătorii, de droguri, de contacte umane — şi cei care provoacă o creştere pulsională intens concentrată suspendându-i cât mai mult posibil realizarea în obiecte sau scopuri prin care ea s-ar risipi: aceştia preferă o cameră de hotel sumară, o insulă, deşertul, singurătatea, altitudinea, nemişcarea, postul, abstinenţa. Freud practica alternarea sau amestecul acestor două procedee. Abuza de tutun; multiplica excursiile, deplasările, corespondenţii cărora le scria; îşi schimba frecvent pacienţii pe care îi asculta; trăia în mijlocul unei familii numeroase şi participa la grupuri profesionale variate. Pe de altă parte, viaţa sa sexuală era puţin activă şi restrânsă, cel mai probabil, la soţia sa; se închidea aproape în fiecare seară în birou cu gândurile lui, ca să citească şi să scrie, şi n-a putut să descopere psihanaliza decât după ce s-a cufundat într-o singurătate ştiinţifică, singurătate care îi era, în parte, impusă, dar pe care el a accentuat-o prin sfidare, prin supralicitare, prin identificare cu eroul romantic aflat la mare cinste în vremea sa, printr-o strategie destul de arhaică de a miza totul pe ultima carte.

În acest prim caz, a crea înseamnă a înlătura tu însuţi o refulare, a deveni conştient de una sau mai multe reprezentări refulate şi a lăsa preconştientul să-şi exercite asupra lor activitatea de simbolizare. Interpretarea psihanalitică a operei în termeni de elaborare a unui scenariu fantasmatic este cea care se potriveşte atunci.

Un al doilea caz, descris tot de Freud în travaliul visului, dar pe care el nu l-a reluat niciodată în legătură cu sublimarea, este acela al reprimării unui afect. *Die Traumdeutung* stabileşte trei destinaţii posibile pentru un afect intolerabil: neutralizarea lui, care îl face să dispară din conştiinţă, unde este înlocuit cu o stare de indiferenţă; separarea lui de reprezentarea de care era originar legat (şi reasocierea lui mincinoasă cu o altă reprezentare); în sfârşit, răsturnarea lui în opusul său, care transformă, de pildă, cruzimea în milă, plăcerea în scârbă, o depresie profundă într-un optimism de comandă. Se mai poate adăuga şi o a patra destinaţie: somatizarea. Dar Freud, marcat fără îndoială de dezamăgirile pe care i le provocase hipnoza (frecvenţa recidivelor) şi de hazardul reviviscenţei catharctice a afectelor reprimate sau neutralizate (control insuficient al transferului şi contratransferului), a precizat prea puţin statutul economic şi încă şi mai puţin pe cel topic al celor din urmă[7]. Ca şi reprezentările, afectele sunt nişte reprezentanţi psihici ai pulsiunii; spre deosebire de acestea însă, care pentru Freud au o demnitate mai înaltă, afec-

7 André Green, în *Le Discours vivant* (P.U.F., 1973), a încercat să umple această lacună, dar fără a se referi la creaţia literară şi artistică.

tele fac obiectul unui travaliu psihic mai sărac sau mai simplu; nu pot fi transformate (prin condensare, deplasare ori figurabilitate); pot fi doar șterse, izolate sau inversate. Un singur afect a fost studiat în mod aprofundat de către Freud, care a oscilat în teoretizarea sa, și anume angoasa. Ce anume devin afectele excluse din conștiință, unde se află ele localizate, ce relații întrețin, ce anume operează ca ocol și ca revenire rămâne necunoscut. Există totuși un tip de „decolare" creatoare, ilustrat de madlena lui Proust, care constă într-o rememorare afectivă. În cazul anterior, întoarcerea și simbolizarea unor reprezentări refulate vehiculau emoții contigue: afectul era complementul natural al fantasmei, iar creatorul nu se folosea de primul decât în urma și pentru accentuarea celei de-a doilea. Aici, un afect puternic și reprimat, uitat, eliminat din conștiință, e retrăit. El readuce în forță nu numai cohorte întregi de reprezentări, ci și stări arhaice ale Eului, corespunzătoare, de pildă, unei disocieri a Eului psihic de Eul corporal, unui sentiment diferit al limitelor Sinelui, unor incertitudini privind identitatea, continuitatea și unitatea personală. Unele dintre aceste stări vor furniza operei particularități de compoziție și de organizare a spațiului, tensiuni antinomice care vor afecta personajele și narațiunea. Tehnicile de provocare a acestei reviviscențe emoționale de către creator sunt mai înrudite cu autohipnoza, somnambulismul sau transa decât cu niște asocieri libere pornind de la un vis, o amintire sau o imagine mentală. Este vorba despre o concentrare mentală asupra unui punct luminos, asupra unui detaliu cât mai puțin semnificativ cu putință, capabil să acapareze și să deturneze conștiința. Este vidarea, operată de mistic prin asceza sa, de reprezentări, indiferent de originea lor, senzorială, mnezică sau intelectuală. Este pagina albă pe care o fixează cu privirea poetul, făcând tăcere în mintea sa, evitând ispita suprarealistă, care l-ar readuce la cazul anterior, de a o umple cu șuvoiul supraabundent al reprezentărilor de lucruri și de cuvinte, menținând această așteptare până la renunțare și până la iruperea unui afect multă vreme neutralizat care își face din nou apariția, mai prezent acum decât atunci când fusese iscat, dar fără să fi putut, în acel moment, să fie trăit pe deplin. Poemul, prin sonoritățile, ritmurile, melodia, consonanțele și rupturile lui de armonie, prin imediatitatea și imprevizibilul evocărilor lui este, alături de muzică și de pictură, dintre cele mai apte să traducă acest afect și stările psihice asociate acestuia.

Un al treilea caz, cu siguranță încă și mai puțin cunoscut și încă și mai lipsit de explicații metapsihologice, este acela în care reprezentantul psihic surprins în mod regresiv de creator este o formă cu totul aparte de reprezentare a unui lucru, pe care B. Gibello a definit-o ca reprezentant al unei transformări[8]. Un astfel de reprezentant se situează la granița dintre psihic și corporal: este vorba despre însăși operația de naștere — și de recunoaștere — a acestui reprezentant ca realitate psihică pornindu-se de la o activitate motrice, de la exercitarea unui ritm, de la o experiență posturală, de la dialogul tonic al propriului corp cu celelalte corpuri, însuflețite și neînsuflețite. Paul Valéry este unul dintre foarte puținii esteticieni care, în *Sufletul și dansul* (1921), au dedicat o reflecție filosofică artei musculare prin excelență, cea a baletului. La douăzeci și unu de ani, în 1892, trăiește propria sa „noapte de la Genova", care îl face să abandoneze dragostea, poezia, dandysmul, plăcerile simțurilor pentru calcularea posibilităților umane și studierea raționamentului abstract pe linia lui Leibniz. În termeni psihanalitici, el își deturnează de la obiecte investirile narcisice și libidinale pentru a-și reorienta libidoul spre observarea propriei sale structuri narcisice și a propriilor sale procese de gândire, într-o încercare, continuată de-a lungul întregii sale vieți, de a face conștiente ceea ce eu numesc operațiile și operatorii inconștienți care constituie codurile preconștiente subiacente acestei structuri și acestor procese. Ulterior, întorcându-se la poezie, Valéry nu uită să dea o expresie sensibilă acestor abstracții (ceea ce corespunde fazei următoare, a treia după mine, a travaliului creator). Trezindu-se foarte devreme, el își face în fiecare dimineață „gimnastica" mentală pe care o consemnează în *Caietele* sale. Așa cum procedează Freud, în același moment, cu propriile sale vise, Valéry devine un ob-

8 „Représentants de choses, représentants de mots, représentants de transformations", *Documents et débats* (Bulletin intérieur de l'Association Psychanalytique de France), 17 aprilie 1980, pp. 23-34.

servator constant și lucid al activității propriului spirit. Se interesează de operațiile mentale comune sau specifice atenției, limbajului, creației poetice, diferitelor arte, diverselor tehnici, acțiunii calculate și reglate asupra lucrurilor. Își plasează identificările eroice în trei personaje defuncte sau imaginare, dedicând fiecăruia dintre ele unul sau mai multe eseuri: *Monsieur Teste* (1895, 1924, 1925), *Leonardo da Vinci* (1919), *Eupalinos sau Arhitectul* (1921). Se străduiește să surprindă, prin ele, ceea ce am numit mai sus reprezentanți ai transformării, care corespund unei gândiri fără imagine vizuală sau afect, și care operează în construirea unui text, a unei mașini, a unui edificiu. Capitolul următor, consacrat comentării *Cimitirului marin* (1917), se va strădui să ofere un exemplu în acest sens. Freud, înainte de a deveni psihanalist, în prima sa lucrare *Despre concepțiile asupra afaziei* (1891), consacrată raporturilor dintre structura sistemului nervos și cea a limbajului, presimțise noțiunea de schemă corporală și subliniase importanța deținută, în vorbire, lectură și scriere, de imaginile motrice — pe care s-ar cuveni, de altfel, să le subîmpărțim în imagini kinestezice[9] și imagini posturale.

Acest al treilea caz de prindere creatoare a unui reprezentant psihic inconștient necesită o luciditate mai mare decât primele două, o asceză, o precizie, un dar în mânuirea abstracțiilor, o îndepărtare de inspirație, de entuziasm, un dispreț față de fluxul asociativ al reprezentărilor de lucruri și de cuvinte, ca și față de transa afectivă. Mai mult decât o apărare maniacală sau obsesională de poziția depresivă, aici avem de-a face cu un recurs mai arhaic la apărarea prin retragere, răceală și clarviziune schizoide față de poziția paranoidă (retragere operată numai în timpul travaliului creator: când interveneau corespondența și vizitele, Valéry se pierdea în viața socială, mondenă și publică). Psihanalistul care mi se pare că s-a apropiat cel mai mult, atât prin modul său personal de funcționare (autoobservare a adormirii, a trezirii, a anesteziei, a deformărilor hipnagogice și onirice ale imaginii motrice a corpului și a spațiului înconjurător), cât și

9 Hermann Rorschach și-a consacrat teza în medicină (1912) studierii psihologice a imaginilor cenestezice, noțiune pe care o va aplica ulterior interpretării testului său cu petele de cerneală (1921).

prin teoria sa (distincția dintre Eul psihic și Eul corporal, sentimentul unui nucleu central al sinelui, fluctuația granițelor Eului), este vienezul Paul Federn, a cărui operă a fost tradusă în franceză cu o întârziere de jumătate de veac[10]. Pe urmele sale, scoțianul Guntrip, căruia în franceză nu i-a apărut decât autobiografia psihanalitică[11], a propus o ipoteză psiho-genetică stimulantă: cel dintâi sentiment al existenței unui Sine psihic, anterior celor de identitate, de continuitate și de unitate a psihismului și de locuire a lui în corp, ar fi sentimentul de unicitate, sentimentul de a fi o ființă unică; menținerea lui ar întreține vitalitatea somato-psihică a individului de-a lungul întregii existențe a acestuia, iar sugarul l-ar avea încă de la primele experiențe motrice (a respira, a suge, a se trezi, a fi ținut în brațe) contemporane cu nașterea. Această ipoteză prezintă avantajul de a da seamă de o contradicție care i-a deranjat foarte mult pe comentatorii lui Valéry: tocmai și abia prin exacerbarea narcisismului (adică prin reconfirmarea propriei sale unicități) ajungea el să surprindă structurile generale ale travaliului gândirii (în calitatea lor de abstractizări ale activităților motrice elementare).

Cea de-a doua etapă a travaliului creator — conștientizarea, mulțumită acuității și vivacității atenției, a unuia sau mai multor reprezentanți inconștienți (reprezentare, afect, imagine motrice) astfel încât aceștia să poată să fie fixați în preconștient ca nuclee ale unei activități de simbolizare — se întâlnește mai rar decât etapa precedentă. Nu numai că sentimentele de rușine și vinovăție o inhibă (vederea, ascultarea, atingerea anumitor lucruri și încercarea anumitor emoții sunt interzise), dar și povara cunoștințelor dobândite îngreunează perceperea unor lucruri noi (ceea ce constituie una dintre formele rezistenței epistemologice). Aici, singurătatea, necesară în faza precedentă, devine un handicap. Creatorul e asaltat de îndoieli (cf. „viermele care roade" evocat de poet în *Cimitirul marin*): ceea ce este pe cale să surprindă — se teme el — nu are nici o valoare; este un simplu delir personal;

10 Paul Federn, *La Psychologie du Moi et les psychoses*, trad. fr., P.U.F., 1979.
11 „Mon expérience de l'analyse avec Fairbairn et Winnicott", în *Mémoires, Nouvelle revue de psychanalyse*, 1977, nr. 15, pp. 5-28; acest text este urmat de o discuție la care au participat D. Anzieu, J.-B. Pontalis și G. Rosolato.

este ceva fals, urât, rău și chiar mai puțin decât atât, ceva ce-l va face să apară diferit de ceilalți, care nu i-o vor ierta. După aceasta, putem recunoaște — retrospectiv — intervenția corozivă a pulsiunii de autodistrugere, în legătură cu care Freud a constatat din propria-i experiență că se repede asupra oricărei creații pe cale de a se face pentru a încerca s-o anihileze încă din germene.

Un mijloc de a depăși această rezistență îl reprezintă întâlnirea cu un interlocutor privilegiat, prieten și confident unic, de același sex sau nu, cu care creatorul întreține o complicitate decisivă pe mai multe dintre următoarele patru planuri — intelectual, fantasmatic, afectiv și narcisic —, dar nu pe toate (o distanță este obligatorie pentru stabilirea unei comunicări reciproce și susținute). Contează prea puțin, atunci când e vorba despre travaliul creator, dacă această complicitate e însoțită și de relații sexuale: unele genii au nevoie de abstinență pentru a dispune de surplusul de libido necesar sublimării; alții îl află, dimpotrivă, tocmai în încărcarea libidinală furnizată de excitația unei vieți amoroase și sexuale intense sau variate, scandaloase sau secrete. Prietenul(a), prin reacțiile sale spontane, garantează — dat fiind că provoacă o rezonanță profundă în el sau în ea — validitatea reprezentanților psihici arhaici a căror surprindere, tocmai realizată, creatorul vine să i-o supună atenției. Acești reprezentanți, fiind recunoscuți și împărtășiți, încep să capete pentru descoperitorul lor o realitate obiectivă. Acest sprijin oferit de prietenul(a)-martor îi dă creatorului încrederea necesară în propria sa realitate psihică internă, contrabalansând prima lui mișcare de neîncredere (persecutivă sau depresivă) față de aceasta.

Cercetarea psihanalitică s-a interesat de acest rol al prietenului(ei) creatorului, subliniind importanța, pentru acesta din urmă, de a-și putea „împărtăși secretul"[12] și insistând asupra rolului „catalitic" al prietenului[13]; mi se pare că aici se impune noțiunea winnicottiană de „iluzie": mama, ocupându-se pentru copil de realitatea exterioară, îi dă acestuia iluzia că lumea ascultă de dorințele sale; iluzie pozitivă, dat fiind că îl duce pe copil la o asumare progresivă a acestei realități exterioare, de la care s-ar deturna dacă ea, prea devreme, i-ar contrazice prea brutal, prea repetat realitatea sa lăuntrică. De asemenea, arătând cât de mult primele schițe ale operei trezesc în el sau în ea un ecou emoțional, intelectual, fantasmatic, prietenul(a) îi furnizează viitorului creator iluzia indispensabilă capabilă să-l determine pe acesta să transforme niște fragmente ale realității sale subiective într-o realitate exterioară (opera creată). Este rolul pe care l-au jucat pentru Freud, Wilhelm Fliess, pentru Montaigne, La Boétie și pentru Proust, Céleste Albaret. Creatorul este, astfel, ajutat să păstreze separată de restul vieții sale o zonă de iluzie, în care să existe continuitate, nu opoziție între principiul plăcerii și acela al realității. La rândul ei, opera îl face pe cititor, pe spectator sau pe ascultător să regăsească universul iluziei, satisfăcând astfel necesitatea pe care o resimțim cu toții, pentru a putea face față dificultății de a trăi, de a împăca, din când în când, principiul plăcerii cu principiul realității. J. Barchillon[14] a mai atras atenția și asupra unui alt aspect al intuiției creatoare: copilul se izbește, mai devreme sau mai târziu, de ideile de-a gata ale persoanelor adulte și doar sub forma batjocurii, a sfidării, a absurdului reușește el să exprime, în ciuda violenței exercitate asupra lui de punctul de vedere al adulților, experiența propriei lui realități interioare. Foarte mulți autori au vorbit, într-adevăr, despre propria lor muncă de creație ca despre momentul unui râs enorm sau emanând dintr-o voință de a scandaliza. Mișcarea Dada a oferit sistematic exemple în acest sens.

Revenind la prieten(ă), una dintre funcțiile sale este de a contrabalansa în realitatea exterioară efectul în general negativ al unui personaj imaginar aparținând realității psihice, căruia de M'Uzan[15] i-a dat numele de „public interior". Pentru a mă limita

[12] B.C. Meyer, citat în C. Kligermann, „Panel on Creativity", *International Journal of Psycho-Analysis*, 1972, *53*, nr. 1, pp. 21-30.

[13] M. Masud, R. Khan, *Le Soi caché* (1974, trad. fr., Gallimard, 1976).

[14] J. Barchillon, „Plaisir, moquerie et intégration créatrices: leur relation aux connaissances de l'enfant, un trouble de l'apprentissage et la littérature de l'absurde", 1968, trad. fr., *Revue française de psychanalyse*, 1972, *36*, nr. 4, pp. 599-627.

[15] M. de M'Uzan, „Aperçus sur le processus de la création littéraire", *Revue française de psychanalyse*, 1965, *29*, pp. 43-64. Republicat în *De l'art à la mort*, *op. cit.*

la cazul scriitorului, atunci când scriem, ne adresăm în tăcere unei ființe ideale, unei mame, unei surori pe care am fi vrut s-o captivăm, unui tată pe care am fi dorit să-l convingem de propria noastră valoare. A concepe o operă înseamnă a-i spune acestei ființei ideale interiorizate: „fii sincer și recunoaște, ai fost nedrept în ceea ce mă privește, recunoaște-mi dorințele și capacitățile, confirmă-mi ceea ce eu simt că sunt cu adevărat". Însă acest personaj lăuntric pe care atât de mult am dori să-l atragem de partea noastră persistă deseori în noi așa cum a fost odinioară: depreciativ, indiferent, disprețuitor, dezamăgitor, negator. Pe parcursul unei cure psihanalitice, se constată că travaliul de analiză efectuat asupra acestei ființe ideale înțelese ca o componentă a Supraeului are deseori un efect liberator asupra creativității subiectului.

Unul dintre paradoxurile travaliului creator constă în speranța de a ne face iubiți într-o bună zi dacă nu de Supraeul nostru, măcar de unul dintre personajele interiorizate care-l alcătuiesc. Este un paradox, deoarece fără o iubire suficientă din partea Supraeului n-am putea deveni creatori (un Supraeu care nu manifestă decât ură și cruzime față de Eu sterilizează resursele creatoare ale acestuia), iar fără realizarea unei opere căreia să i se recunoască valoarea, n-am putea forța dragostea Supraeului. S-a observat deseori cât de strivit de propriul Supraeu era un scriitor precum Kafka și în ce măsură s-a priceput el să redea această strivire în opere pătrunzătoare și, de altfel, aproape toate neterminate. Lectura mea asupra lui Kafka este oarecum diferită: eroii săi fac totul pentru a-și dezarma persecutorul, pentru a-l sluji, pentru a-i fi pe plac, în ciuda brutalităților, acuzelor și respingerilor cărora le cad, fără să se plângă, victime; forța care le face să persevereze în existență este aceea că, nici o clipă, ele nu-și pierd speranța că-l vor putea convinge pe cel care incarnează Supraeul să le iubească.

Faza a treia: instituirea unui cod și corporalizarea lui

Ceea ce a surprins creatorul în faza anterioară este o realitate psihică sau somato-psihică rămasă până atunci marginală, străină, anexă: un reprezentant psihic refulat sau reprimat și neutralizat sau care nu a avut niciodată până atunci acces la preconștient din cauza faptului că nu găsise în aparatul psihic un Eu capabil să-l simtă și să-l presimbolizeze. Răsturnarea epistemologică, cea care constituie actul creator prin excelență, transformă în nucleu generator al unei opere de artă sau de gândire ceva ce ar fi putut rămâne un simplu obiect de curiozitate, de neliniște sau de reculegere tăcută și care cel mai adesea chiar rămâne așa, fiind cel mult consemnat ca atare în trecere, într-un jurnal intim, scrisoare, cronică, rugăciune, butadă, aforism, cuvânt de spirit. În aceasta și constă o nouă diferență majoră între creativitate și creație. Din periferic, acest reprezentant psihic este instituit ca un centru; din anecdotic, devine esențial; din aleatoriu, necesar; din nelegat față de rest, sursă de relaționări riguroase; din dezordonat, structurant. Și nu este vorba doar despre o deplasare a unei cantități pulsionale care ar veni să investească masiv acest reprezentant psihic. Ci despre o remaniere de ansamblu a statutului său topic: ceea ce era ascuns, pierdut, aruncat la marginile Sinelui devine pentru Eu un obiect înzestrat cu o logică internă, ale cărui consecințe, dezvoltări și manifestări acesta și le poate reprezenta imprimându-le într-un material potrivit; sau, spus altfel, acest reprezentant inconștient al unui proces sau al unei stări psihice primare furnizează dinamismul organizator al unei întregi serii, al unei întregi complexități de procese psihice secundare. Contează prea puțin formele variate pe care el le îmbracă și denumirile diverse care i se aplică: matrice, grilă, schemă, algoritm, metodă de gândire sau de acțiune, model dătător de programe, structură, sistem de termeni aflați în opoziție, de semne, de operatori și de operații. Am ales să-l numesc cod, deoarece, așa cum vom vedea în capitolul dedicat travaliului codului în operă, această vocabulă însumează o multitudine de accepții care acoperă întregul evantai al resorturilor logice active într-un proces de producție creatoare. Exemplul lui Freud a ilustrat acest dar propriu marelui creator de a trece direct de la ceva văzut la o formulă, de la imagini mentale la abstracția unei ordini simbolice, scurtcircuitând nivelurile intermediare ale preconcepției, concepției și conceptului

sau, cel puțin, telescopându-le în ceea ce tot Freud a numit o condensare. Acest dar îl deosebește pe marele creator de omul de talent, al cărui talent se reduce tocmai la utilizarea unui cod familiar într-un mod inteligent-rutinier și plăcut-mecanic.

În *Les Portes de Gubbio*, Danièle Sallenave multiplică modalitățile de a vorbi despre această esență romanescă prin excelență, pe care eu o numesc cod: „Această notă inedită a lui Kaermer: «Ordinea invizibilă, maturându-se, crescând, și *pe care n-o înțeleg*» (subliniat de el, fără dată)" (p. 102).

„Ceva apare sau revine, de la caz la caz, chemat de relatarea unui eveniment recent și de asociațiile cărora acesta le-a dat naștere. Dar și mai adesea, și mai profund poate, de acei ciudați trezitori ai memoriei care sunt noaptea, tăcerea, poziția nemișcată și reculeasă pe care o adopt fără știrea nimănui în fața paginii mele (...). O dată pornită, mișcarea este incontrolabilă: ca bătaia amplificată a unei pendule, acoperă un spațiu tot mai mare; însămânțată, memoria mea devine mai fertilă" (p. 162).

„Toate acestea îmi erau dăruite într-o unitate inaccesibilă calculului" (p. 204).

Nucleul psihic de sorginte arhaică îndeplinește, din acea clipă, funcția de cod. Mai rămâne să fie făcut să dea naștere operei, ceea ce presupune alegerea unui material — sonor, plastic, verbal etc. — maniabil de către creator și organizabil conform codului. Atâta vreme cât potențialitățile nu sunt materializate într-un roman, un tablou sau o simfonie, codul rămâne o abstracție inoperantă, o virtualitate pe care spiritul se mulțumește s-o considere plăcută sau de temut. Codul nu poate să se realizeze decât primind din partea creatorului un corp pe care are funcția să-l modeleze, să-l însuflețească, să-l înzestreze cu o formă. Surprinderea a ceea ce va sluji, respectiv, drept cod și drept corp pentru operă poate fi simultană. Este cazul savanților înfăptuind descoperirea unui cod geometric, chimic sau genetic: e de ajuns ca ei să transcrie într-un limbaj formalizat, cu ajutorul unor sigle și al unor grafuri adecvate, relația pe care au întrezărit-o sau au gândit-o. Așa, de pildă, fizicianul austriac de origine cehă Kekule se împotmolise în problema constituirii benzenului (C_6H_6); o reverie de o foarte mare acuitate i s-a înfățișat în fața ochilor minții,

arătându-i atomi dansând presărați prin aer, apoi grupându-se pe o linie șerpuitoare care sfârși prin a se închide sub forma unui hexagon. Revenindu-și, a înțeles că tocmai descoperise structura hexagonală a acestui corp, fiecare atom de carbon fiind legat de un atom de hidrogen pentru a forma nu numai benzenul, ci și trei derivați bisubstituiți ai acestuia.

Originalitatea marilor descoperiri științifice rezidă nu numai în simplitatea și operativitatea codului pe care-l elaborează, ci și în adecvarea cât mai strânsă posibil a codului la materialul în care e exprimat. Altfel stau lucrurile în cazul creațiilor literare și artistice. Opera rămâne banală atunci când codul care-o produce operează într-un corp în care este firesc să funcționeze. Originalitatea constă, între altele, în efectul de distanță (și de surpriză consecutivă) dintre corpul operei și cod. Un corp cu care cititorul sau utilizatorul este deja familiarizat se dovedește animat, într-un mod neliniștitor, de un cod cu atât mai implacabil cu cât prezența lui acolo este neobișnuită: acesta este unul dintre resorturile fantasticului. Un cod binecunoscut mai poate fi, de asemenea, aplicat într-un mod neașteptat, stimulant, seducător, provocator sau dramatic etc. unui corp pe care îl știm ca fiind guvernat, de obicei, de un alt cod sau ar trebui să fie astfel. Janine Chasseguet-Smirgel[16], analizând unele texte ale lui Sade (*Justine, Cele o sută douăzeci de zile*), a arătat că, în discursurile lor, personajele masculine tratează femeile ca pe niște obiecte sexuale, dar în actele lor substituie codului plăcerilor sexuale un cod sadomasochist anal; se folosesc de corpul femeii ca de o mașinărie alcătuită din țevi și orificii, ca de un tub digestiv generalizat.

Jean Guillaumin[17] a formulat ipoteza potrivit căreia corpul operei este extras de către autor din propriul său corp (cel trăit și cel fantasmat), pe care el îl întoarce pe dos asemenea unei mănuși și îl proiectează, inversând exteriorul și interiorul, ca un fond, ca un cadru, ca un decor, ca un peisaj, ca un suport material și viu al operei.

16 În contribuția sa, intitulată „Le corps chez Sade", la lucrarea colectivă coordonată de Jean Guillaumin, *Corps création*, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

17 „La peau du centaure", *ibid.*

Această nevoie de a „da corp" pentru a-l lega într-o operă de ceea ce descoperă privirea surprinzând lucrurile dintr-un alt punct de vedere duce spre trei posibilități diferite, care angajează trei concepții asupra literaturii: proiectarea senzațiilor corporale ale creatorului, construirea operei ca un corp metaforic, strădania de a extrage din însuși codul organizator al textului corpul, *corpus*-ul textului. Prima soluție este, de pildă, cea a lui Flaubert. Nu numai că el îi atribuie Emmei Bovary propriile sale simptome („globule de foc", dureri de cap, amețeli, sufocări), dar sfârșește prin a resimți experiențele corporale (crize de nervi, gustul otrăvii) pe care le-a imaginat pentru eroina sa. Starobinski[18] a identificat aici, între experiența personală și imaginația literară, o „structură de chiasm: Flaubert figurează în corpul Emmei senzații pe care le-a simțit el însuși și simte în propriul său corp senzațiile pe care le-a figurat în subiectivitatea carnală a Emmei". Pentru acest tip de scriitor, scrisul se dorește o ruptură a spiritului față de corp, de plăcerile și durerile acestuia, eliberarea fiind așteptată de la crearea unor personaje în cazul cărora, spre deosebire de felul în care se petrec lucrurile pentru autor (sau, cel puțin, față de felul în care acesta ar dori să se petreacă), funcționarea psihică este pe de-a-ntregul subordonată funcționării corporale. Dar corpul propriu al autorului, abandonat pentru actul scrisului, nu se lasă prea mult timp abolit, iar sinestezia, accentuată de oboseala acțiunii verbale de ea provocate, „pune din nou stăpânire — dureros, delicios — pe omul-condei". Un astfel de scriitor se folosește de ceea ce, în propriul său corp, îl deranjează pentru a da un corp ideilor și personajelor sale.

În cel de-al doilea caz, întreaga operă este construită ca o vastă metaforă corporală, ca metafora unui corp total. Nu mai e vorba despre corpul senzorial real, ci despre un corp imaginar, despre o *imago* corporală. Michel Granger[19] a arătat, pentru *Moby Dick* (1851) de Melville, că inaccesibila, atotputernica și înspăimântătoarea balenă albă reprezintă corpul mamei (*imago* maternă, cu dubla ei față idealizată și persecutivă), în vreme ce textul operei, structura și trama ei reprezintă suprafața corpului autorului (ceea ce eu voi numi Eul-piele al său): „Un mare corp alb, puternic și miraculos, a primit, prin deplasare, fascinația față de cel al mamei. Este centrul de interes al romanului, iar investigarea simbolică a anatomiei sale este aici mai explicită decât în alte opere, în care explorarea este doar una a decorului, a cadrului natural, altfel spus a mamei-natură. (...) Absolut izbitoare este tentativa confuză a naratorului de a găsi o scriitură apropiată de corp (...) care să facă să fuzioneze corpul și cuvântul (...): este ceea ce dezvăluie hieroglifele de pe pielea cașalotului și a canibalului matern și, mai ales, concepția despre pielea artistului ca loc al scrierii. El traduce, astfel, faptul că numai scriitura înscrisă pe corp poate să vorbească despre ceea ce ține de evocarea comunicării carnale și fuzionale cu mama". Un alt exemplu ne mai poate fi oferit și de *Invenția lui Morel* (1940) de Bioy Casares. Naratorul a descoperit o mașină (figurare a romanului) capabilă să înregistreze și să reproducă, cu toate mișcările și senzațiile lor, ființe umane, inducând în spectator (cititor) credința că este vorba despre personaje vii, iar, în modelele acestor personaje, credința că vor deveni, în felul acesta, nemuritoare. Naratorul învață să se slujească de această mașină singur și în propriul său detriment, deoarece pielea și organele de simț cu care ea înzestrează personajele proiectate sunt prelevate de la modelele vii ale acestora, cărora le grăbește, astfel, descompunerea. Pe măsură ce romanul își urzește țesătura, își impune credința, face să avanseze propriul său înveliș, naratorul își pierde carnea și începe să descrească. Aici, corpul operei este o *imago* a corpului propriu, unificatoare și incoruptibilă.

În cel de-al treilea caz, naratorul își ține la distanță atât corpul real, cât și pe cel imaginar, încercând să extragă corpul textului din chiar codul care-l organizează. În *Cum am scris unele dintre cărțile mele* (apărută după moartea sa, în 1935), Raymond Roussel explică următorul proces. Alege două cuvinte aproape omonime (*billard* [biliard] și *pillard* [jefuitor, plagiator]). Adaugă

---

18 Cf. articolul său citat mai sus. Cele două extrase care urmează se găsesc la paginile 171 și 181.

19 „Le discours cétologique et le corps dans *Moby Dick*", în *Bulletin de psychologie*, 1977-1978, *31*, nr. 336, număr special „L'interprétation psychanalytique des œuvres", pp. 824-830. Republicat în J. Guillaumin și *al.*, *Corps création*, *op. cit.*

fiecăruia dintre ele aceleași cuvinte, cu sensuri însă diferite. De unde cei doi membri de frază:

1) *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2) *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard...*

Acești doi membri de frază dau începutul și, respectiv, sfârșitul unei povestiri (prima versiune a *Impresiilor din Africa*, apărută în 1910), corpul poveștii fiind o pură invenție, o serie de locuri comune pentru a se permite trecerea de la primul sens la cel de-al doilea. „La început, vedeam pe cineva scriind cu un *alb* (cub de cretă) niște *litere* (semne tipografice) pe *benzile* (bordurile) unei mese de biliard." Povestea se baza pe o definiție de rebus bazată pe relatările „unui *alb* (explorator) care, sub titlul «Printre negri», publicase, sub formă de *scrisori* (misive), o carte în care se vorbea despre *bandele* (hoardele) unui *tâlhar* (rege negru)". Conform acestei concepții prestructuraliste asupra operei, jocul apropierilor și alunecărilor de formă și sensuri ale cuvintelor este considerat necesar și suficient pentru producerea unui text.

În ce fel intervine, în această a treia fază a travaliului creator, rezistența inconștientă? Ea nu este aceeași pentru fiecare dintre operațiile în care se descompune această fază: surprinderea unui cod într-un reprezentant psihic marginal și izolat, alegerea unui material pe care ne pricepem să-l mânuim pentru a materializa acest cod și proiectarea propriului corp ca piele și carne a operei.

Cea dintâi operație (a surprinde un cod și a te înstăpâni asupra lui) poate fi paralizată de ceea ce creatorul resimte ca pe un pericol de a izbândi: satisfacerea dorințelor megalomane, victoria asupra personajelor lăuntrice devalorizante, curajul de a-ți egala sau chiar de a-ți întrece părinții, maeștrii, modelele, toate acestea sunt greu tolerate dacă sunt prea evidente; în general însă, ele sunt motivante. A doua operație (incarnarea codului) trezește fantasme demiurgice și identificarea cu o *imago* de zeu atotputernic și creator: și acestea sunt pe cât de stimulative, pe atât de inhibante. Cât privește alegerea materialului, ea se supune unei duble reguli: să-i ofere creatorului o rezistență materială suficient de puternică pentru a-l sili la performanțe tehnice (astfel, Valéry își impune, pentru a compune *Cimitirul marin*, un cadru strict de 24 de strofe a câte 6 versuri decasilabice rimate fiecare); să trezească în el o rezistență psihică inconștientă cât mai scăzută. În autobiografia sa deloc întâmplător intitulată *Cuvintele* (1964), Sartre face dovada unei trăsături specifice vocației de scriitor: cuvintele îi opun mai puțină rezistență decât lucrurile. Cea de-a treia operație (a-ți da simbolic pielea și organele pentru ca opera să trăiască) trezește o spaimă și mai vie, pe care Balzac a exprimat-o prin chiar titlul său *Pielea de șagri* (1831) și din care Bioy Casares a făcut însuși subiectul romanului *Invenția lui Morel* (1973), pe care l-am analizat în alt loc[20]: dacă unul trăiește, celălalt moare. Cu cât produce mai mult, cu atât creatorul își cheltuiește energia pulsională și cu atât își grăbește moartea. Pielea și organele pe care el le grefează personajelor sale, pentru a le da iluzia vieții și pentru a-și da lui însuși iluzia supraviețuirii, sunt atacate și corodate chiar de această operație.

Această experiență a „incarnării" codului într-un corp, de-a lungul marilor invenții care au jalonat istoria și chiar preistoria umanității, a slujit probabil, prin proiectare asupra lumii exterioare, drept model al explicațiilor mitologice și religioase ale facerii universului și omului[21]. Există două mari modele cu nenumărate variante. Un prim model prezintă facerea omului (pentru a nu vorbi decât despre aceasta) ca pe acțiunea benefică, providențială a unei gândiri, a unui cuvânt, a unui suflu divin venind să informeze și să dea viață lutului amorf. Un al doilea model este acela al unei degradări: sufletele cad în niște trupuri care le obligă să ducă un trai dificil, fiindu-le extrem de greu să evadeze din ciclul malefic al reincărnărilor. Aceste două modele exprimă două atitudini epistemologic opuse față de cod, a căror

20 D. Anzieu, „Machine à décroire", în *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1978, nr. 18, pp. 151-167.

21 René Kaës a studiat și clasificat diferitele fantasmatici subiacente activităților de facere. Analizele sale sunt în bună măsură transpozabile activităților de creație, cu atât mai mult cu cât facerea este privită deseori ca o creație continuată sau reluată. Cf. contribuțiile sale la lucrările colective pe care le-a dirijat, *Fantasme et formation*, Dunod, 1973; *Désir de former et formation du savoir*, Dunod, 1976.

temelie inconștientă se cuvine căutată, cel mai probabil, în modelarea gândirii după cei doi versanți antagonici ai eroticii anale: a păstra pentru sine sau a face.

Dacă retenția este cel mai puternic investită, atunci creatorul se călăuzește după un ideal al retenției, al purității: codul nu poate fi decât contemplat, cu titlu de realitate inteligibilă absolută, printr-o „viziune" neatinsă de materie, neîntinată, prin care spiritele particulare și finite se contopesc cu Spiritul universal.

În cea de-a doua perspectivă, privilegiate sunt expluzarea și producerea în afară. Trebuie să ne murdărim mâinile ca să realizăm, să facem ceva. Ceea ce noi avem mai bun înăuntrul nostru — acele coduri despre care avem presimțirea că fac să ne funcționeze corpul și gândirea — trebuie scos la iveală în mod concret, trebuie folosit pentru a modela materia după chipul și asemănarea, dar și în prelungirea creației divine. A crea o operă nu se mai reduce atunci la o activitate intelectuală ori la un exercițiu spiritual, ci înseamnă a ne smulge măruntaiele, a stabili o continuitate între ceea ce primim și asimilăm la o extremitate și ceea ce producem și eliminăm la cealaltă. Acest tub originar propune prima presimbolizare a unui generator de transformări.

Alegând un cod care va organiza opera aflată de-acum în proiect, creatorul reintroduce Supraeul în circuitul travaliului psihic de creație. Supraeul reprezintă, într-adevăr, locul psihic originar al codului, indiferent că acesta e etic sau logic. În această a treia fază, demersul creator realizează o deplasare topică: codul urmează să fie sustras Supraeului pentru a fi integrat Eului.

Supraeul — nu trebuie să uităm acest lucru — este nu numai instanța care enunță interdicțiile, ci și cea care introduce în ordinea simbolică al cărei prototip e limbajul. Acest ultim punct a fost simultan (chiar dacă într-un mod aparent contradictoriu) subliniat în Franța, de Lacan, care a făcut din Numele tatălui (și din structurile simbolice ale relațiilor de rudenie, împrumutate de la Lévi-Strauss) organizatorul Supraeului, și în Statele Unite, de o ramură a așa-numitei *Ego-psychology*, care, dezvoltând intuiția freudiană a unei origini „acustice" a Supraeului, a arătat că învățarea vorbirii, adică supunerea la

regulile codului lingvistic, structurează Supraeul copilului ca o instanță nu doar sadică, ci și regulatoare[22]. Voi mai adăuga următoarele: pe măsură ce acest aspect al Supraeului își pierde din caracterul său amenințător pentru a nu-și mai păstra decât caracterul constrângător și pe măsură ce el este interiorizat de către Eul în dezvoltare, inteligența, care reprezintă o funcție a Eului, se poate înstăpâni asupra constrângerilor devenite logice, jucându-se cu ele fără ca Eul să fie încercat de sentimente de vinovăție. Întotdeauna însă, se va păstra în Eu o ură mai mult sau mai puțin inconștientă față de cod, în măsura în care acesta a fost impus originar și arbitrar de către Supraeu. De unde două atitudini observabile inclusiv și la semioticienii înșiși. O primă atitudine constă în a stăpâni prin gândire cât mai multe coduri cu putință, presupuse a corespunde fie structurilor universului (*Gestalttheorie*), fie celor ale spiritului (structuralism): în acest caz, Eul își asimilează în totalitate funcția regulatoare a Supraeului, deposedându-l pe acesta de una dintre cele două arme ale sale (cealaltă rămânând amenințarea cu pedeapsa, de tipul amenințărilor cu devorarea sau castrarea, care sunt deplasate atunci în domenii neintelectuale); de aici un sentiment de triumf la care Eul ideal se asociază. Cea de-a doua atitudine constă, dimpotrivă, în a rămâne mefient față de tot ce e organizare, sistem, program, structură (nimic nu devine mai repede tiranic decât un cod și nu doar în viața mentală, unde dă viață dogmatismului și ideologiei, ci și în viața socială, unde impune foarte repede ceea ce se presupune a fi gândirea corectă, discursurile corecte, moravurile corecte) și în a concepe inteligența ca pe o activitate liberă a spiritului, fără obligații și sancțiuni, spiritul dându-și singur lui însuși, ca simplă metodă, reguli provizorii, suple și modificabile după voie: în acest caz, Eul nu vrea să datoreze nimic Supraeului și, susținut de dorința omnipotentă a Eului ideal, își afirmă independența în același timp

22 În timp ce Lacan formulează un enunț mult prea general, prea vag și indecidabil, conform căruia inconștientul ar fi „structurat ca un limbaj", experiența psihanalitică ne arată că Supraeul, devenind parte internă a Eului, e structurat de discursul părinților și al anturajului ca un limbaj.

față de necesitatea exterioară (realul) și față de necesitatea interioară (Legea), știința, dar și arta nemaifiind înfățișate decât ca un joc liber al gândirii cu ea însăși. Psihanaliștii de copii cunosc foarte bine acest conflict: dificultățile întâmpinate în învățarea scrisului și socotitului sunt legate deseori de un Eu subdezvoltat, care rămâne fascinat de un Eu ideal grandios și îngrozit de un Supraeu arhaic plin de cruzime; invers, o învățare prea ușoară, prea precoce, prea rapidă a codurilor școlare poate însemna în ochii psihanalistului (nu și, vai, în cei ai educatorilor și ai părinților) o dominație invadatoare a Supraeului și un pericol de obsesionalizare.

Tocmai în cea de-a treia fază a travaliului creator se va decide soluționarea conflictului, specific creatorului, dintre Eul ideal și Supraeu. Dacă opera nu este decât aplicarea, corectă și laborioasă, a unui cod prestabilit la un material familiar, e banală; Eul s-a conformat unuia dintre sistemele de gândire ale Supraeului. Opera literară originală întoarce utilizarea codului în sensul intereselor și revendicărilor narcisice și grandioase ale Eului ideal: contopește într-o simbioză triumfătoare niște coduri aflate la mare distanță unul de altul; opune unui cod un alt cod, care face să deraieze funcționarea celui dintâi; extrage dintr-un cod niște consecințe imprevizibile, care merg până la a se întoarce împotriva acestuia; se slujește de un cod comun pentru a afirma individualitatea și singularitatea autorului. Eul, o dată în plus, satisface, prin creație, doi stăpâni: Eul ideal, care vrea ca subiectul să fie unul și totul, și Supraeul, care impune ordine și constrângeri. Înstăpânindu-se asupra unui cod comun pentru a-l schimba într-un sens personal sau inventându-și un cod singular pe propria sa măsură, Eul săvârșește trei operații: duce la bun sfârșit interiorizarea Supraeului ca instanță regulatoare; se apără de constrângerile Supraeului apucând și întorcând împotriva acestuia una dintre armele sale (necesitatea de a se plia unor coduri); și, în sfârșit, își afirmă sentimentul că este o persoană singulară, construind o operă absolut originală după un cod la limită unic: ceea ce semioticienii numesc — să ne amintim — un „idiolect".

Faza a patra: compunerea propriu-zisă a operei

Se poate întâmpla ca travaliul de creație să nu depășească primele trei faze. Este cazul profetului, care își transmite mesajul pe care alții îl vor transcrie, al strategului care își comunică planul celor care îl vor executa, al savantului care inventează o formulă simplă cu ajutorul căreia alții vor putea să dea seamă de multe fenomene neexplicate sau insuficient explicate, cazul poetului, acela al muzicianului inspirat, precum Tartini, căruia diavolul îi apare noaptea în vis și îi dictează o sonată pe care acesta nu va avea altceva de făcut decât s-o transcrie la trezire. Alteori, opera cere un travaliu propriu-zis de compunere, plecând de la tatonări, schițe, proiecte, bruioane, studii preliminare, versiuni vechi care sunt reluate, ceea ce necesită o serie de operații absente sau marginale în faza anterioară: alegerea unui gen, lucru asupra stilului, retușări, documentare, îmbinarea internă a părților într-o organizare de ansamblu, aceea a operei încheiate. Această îmbinare poate să oculteze codul generator al operei care tocmai se face sau poate să-l dubleze simbolic sau să-l deplaseze asupra unui personaj sau episod secundar.

Acest al patrulea proces a fost cel mai puțin studiat din punct de vedere psihanalitic, fără îndoială pentru că raporturile lui cu inconștientul sunt considerate mai vagi, dar și pentru că partea de elaborare secundară se dovedește, aici, importantă. Creatorii care, în general și pe drept cuvânt, sunt iritați de interpretările psihanalitice reductive ale operelor lor, pun, dimpotrivă, accentul pe latura de voință, de inteligență, de decizie în alegerea unui plan, a unui gen, a unui ton, a unui tip de construcție. Pătrundem aici într-o activitate de însoțire a creației, de continuare necesară ce trebuie să-i fie dată, care nu mai este, în sine, creatoare (chiar dacă slujește, uneori, de relansare a travaliului creator) și care ține, mai general vorbind, de activitățile de realizare, de redactare, de scriitură (în înțelesul extins al termenului, care include scriitura muzicală, picturală, scenografică etc.). Aceasta presupune că autorul nu are inhibiții în contactul corp la corp cu tipul de material pe care și l-a ales, că are sau regăsește presiunea unui Supraeu exigent și regulator în materie de

muncă ce trebuie depusă, că poate abandona definitiv plăcerea, aflată în primele două faze și păstrată în cea de-a treia, a unei fuziuni simbiotice, al cărei martor este Eul său conștient, între preconștient și părți inconștiente ale psihismului său care ține locul unui mediu matern stimulativ, seducător, îmbogățitor și sprijinitor. Am spus mai sus că activitatea de compunere a unei opere, cu formațiunile ei repetate de compromis, cu transpunerea, în procedeele stilistice, a anumitor mecanisme de apărare ale Eului, cu activitatea ei de revizuire ulterioară a producțiilor, cu introducerea pe care ea o operează a unor norme logice, etice sau estetice specifice sau contrare unei epoci, unui mediu, se înrudește cu procesele de nevrotizare pe care le vedem apărând în curele psihanalitice. Pacienți cu dominantă psihotică pot mai întâi să picteze, apoi să scrie, când echilibrul dintre partea psihotică și partea nepsihotică a psihismului lor a putut fi suficient remaniată pentru ca un sector al acestuia să acceadă la funcționarea nevrotică, iar partea nepsihotică s-a dezvoltat și consolidat suficient pentru a putea să observe, să raporteze și să traducă activități și produse ale părții psihotice, care se păstrează aproape în totalitate. Alți pacienți, la care fixația simbiotică la o mamă narcisică alternativ acaparatoare și respingătoare rămâne cu atât mai puternică cu cât plăcerea simbiozei le-a fost stricată, pot regresa, pot avea intuiții, pot vorbi cu exactitate și precizie și ajunge chiar până la un proiect original (toate acestea rămânând la nivelul comunicării simbiotice), dar se trezesc blocați atunci când este vorba să treacă la faza a patra, să se distanțeze interior față de imaginea maternă (mai ales dacă nu au putut să găsească o învățătură, un exemplu și un sprijin pe lângă o figură paternă) și să înceapă să lucreze pentru a face ceva prin propriile lor puteri (proiect care este foarte rău primit de acea *imago* maternă omnipotentă care le guvernează funcționarea psihică). Există copii care reușesc să se facă atât de bine înțeleși, de către un anturaj prea emfatic, prin gesturi, țipete, poziții și mimici, încât nu au nici nevoia și nici posibilitatea de a trece la cuvânt. În mod asemănător, pacienții intuitivi și blocați la care mă refer sunt atât de puternic stăpâniți de sentimentul că au spus totul când au vorbit, încât nu mai simt nici cea mai mică nevoie de a

scrie (oricare ar fi câmpul de scriitură disponibil): ei nu pot fi decât pe de-a-ntregul înțeleși sau pe de-a-ntregul neînțeleși. În timpul curei, trebuie făcuți să treacă succesiv printr-o perioadă de simbioză fericită, apoi printr-una de dezamăgire pozitivă pentru a deveni capabili de un anumit travaliu de compoziție.

Cert rămâne însă faptul că, în această a patra fază, conflictul fundamental al creatorului între Eul idel și Supraeu continuă. El se concentrează în special asupra travaliului stilistic. Ideea de a apropia figurile de stil de mecanismele de apărare inconștiente ale Eului a fost emisă și ilustrată, de o jumătate de secol încoace, de nenumărați psihanaliști de orientări diverse — fiind pusă în legătură mai ales cu ceea ce s-a numit „retorica visului"[23] — și chiar reluată de către lingviști. Interpretarea psihanalitică a stilului unei opere din această perspectivă rămâne, cu toate acestea, rară. Studiul meu (1965) asupra stilului primelor romane ale lui Robbe-Grillet, care va putea fi citit ceva mai departe, a constituit, fără îndoială, primul exemplu în acest sens.

Faza a cincea: producerea operei în afară

Rezistența inconștientă revine în forță o dată cu cel de-al cincilea și ultim moment al travaliului de creație: a declara opera terminată, a o desprinde definitiv de sine, a o expune în fața unui public, a înfrunta judecățile — sau, și mai rău, indiferența —, a accepta, pentru ea, să nu supraviețuiască decât efemer sau celălalt risc, ca ea să aibă o viață proprie, diferită de cea pe care creatorul sperase să i-o insufle. Foarte mulți creatori își păstrează vreme îndelungată manuscrisele în sertar, își dau jos de pe pereți tablourile în ziua vernisajului, interzic reeditarea unor lucrări, proiectarea unor filme datând dintr-o perioadă a vieții lor pe care-o resping, își ard tablourile, își sparg sculpturile, le cer moștenitorilor să nu păstreze și să nu publice nu doar unele hârtii intime, nu doar anumite bruioane și schițe, ci și unele opere pe care le consi-

[23] Cf. articolul lui I. Berenstein purtând acest titlu, în *Bulletin de psychologie* (1978, *21*, nr. 336, pp. 674-690), număr special: „L'interprétation psychanalytique des œuvres".

deră neterminate. Datorăm cunoașterea celor mai multe dintre romanele — într-adevăr, neterminate — ale lui Kafka, de pildă, tocmai nerespectării unei astfel de clauze de către prietenul și executorul său testamentar, care a considerat nu numai că o astfel de operă merita să fie publicată, dar pe care Kafka însuși contase întotdeauna, în pofida declarațiilor sale contradictorii, s-o facă.

Există aici două probleme, care se cer examinate în mod distinct: relația autorului cu opera încheiată și relația creatorului cu publicul pe care și-l imaginează luând contact cu opera sa.

Unui autor îi e greu să-și spună că opera sa e terminată. O modalitate de a evita această dificultate este de a o lăsa neterminată și de a se înhăma la o altă operă sau la o altă activitate, nelăsând timp spaimei de vid, de pierdere — analogă depresiei postpuerperale a nașterilor — să se instaleze. O tehnică diferită constă în a cizela la nesfârșit opera pentru a-i amâna publicarea, chiar și cu riscul de a o desfigura, de a o mutila și de a o face de nepublicat din pricina atâtor retușuri, ștersături și remanieri. Adesea, de altfel, tocmai presiunea editorului reclamând cu insistență manuscrisul pune capăt travaliului creator sau un prieten care ia această decizie în locul creatorului. Așa, de pildă, descoperind la Paul Valéry un manuscris al *Cimitirului marin*, pe care, în ciuda mai multor ani de lucru, poetul nu-l considera definitiv pus la punct, criticul literar și editorul Jacques Rivière, convins pe loc de valoarea textului, l-a luat și l-a publicat în *N.R.F.* O dată tipărit, Valéry se simte incapabil, în ciuda dorinței sale, să-l mai lucreze; se mulțumește, în reeditările ulterioare, să schimbe locul unor virgule și să inverseze patru strofe: o dată publicată, opera îi scăpase din mâini.

Mulți creatori găsesc, pentru a-i inspira și a-i susține în munca lor, câte o muză sau un prieten care să reînvie prezența, necesară completitudinii lor narcisice, a unui frate geamăn imaginar a cărui moarte, presupusă odinioară ca fiind contagioasă și fantasmată pornindu-se de la evenimente reale sau de la relatări auzite, este, în felul acesta, contrazisă. Simetric, descurajarea este, pentru creator, un anti-însoțitor negru, inseparabil și constant. Și aceasta pentru că a crea reprezintă mai mult o modalitate de apărare decât una de eliberare dintr-o dinamică depresivă, gata oricând să reizbucnească în ciuda înaintării travaliului și a eventualelor succese ale producțiilor lui ulterioare. „Rezultatul dobândit nu oferă niciodată siguranță în privința viitorului; obiectul produs trebuie de fiecare dată reconstruit, nașterea lui trebuie luată de la capăt pentru ca nașterea subiectului, venit din neant, să fie confirmată." Iar André Missenard[24] precizează: „Viața creatorului se desfășoară sub semnul continuității narcisice și al rupturii (...) ca o încercare de «separare» care nu trebuie să izbândească". Nathalie Zaltzman[25] observase același fenomen la anumiți pacienți la care reprezentarea nașterii este de nesuportat, deoarece ea reprezintă „momentul în care coexistă o unitate deja *ruptă*, o *separație* încă neînfăptuită".

Rezistența creatorului în a supune opera reacțiilor și judecăților publicului mi se pare că ține mai ales de dialectica identificării proiective, descoperite de Melanie Klein. O dată publicată, opera va fi un obiect bun sau rău și pentru cine? Patru posibilități decurg de aici. Atâta vreme cât o păstrează doar pentru el, opera simbolizează pentru cel care-o creează obiect bun interiorizat. Dar ce va deveni acest obiect bun dacă este produs în afară? O primă linie de eventualități este că opera publicată, expusă, jucată rămâne bună, fie în ochii săi, fie pentru un public care îi va recunoaște valoarea. În ambele cazuri, perspectiva că va avea de înfruntat o recrudescență a avidității îl înspăimântă pe creator. Într-adevăr, dacă-și imaginează că opera publicată își va păstra pentru el aceeași valoare, anticipează deja că îi va fi cu atât mai dureros că n-a păstrat și aceeași plăcere exclusivă furnizată de ea: ceea ce oferim bun celorlalți se pierde pentru noi înșine; aviditatea lăuntrică de nepotolit a creatorului n-o va mai avea la dispoziție: publicarea este o frustrare a acestei avidități. Dacă ceilalți sunt cei care vor trebui să considere opera bună, propria sa aviditate insațiabilă este atunci proiectată în ei și-l face pe creator să fantasmeze cu ce poftă și-o vor însuși, devora, digera, exploata, plagia aceștia, deposedând-o de ea.

---

24 „Narcissisme et rupture", în R. Kaës, A. Missenard, D. Anzieu și *al.*: *Crise, rupture et dépassement*, *op. cit.*, pp. 141 și 145-146.

25 „La chimère du sexe", *Topique*, 1977, nr. 20, pp. 19-41.

Cea de-a doua linie de eventualități este că, apărând în afară, opera devine din bună, rea, revelându-se oribilă și detestabilă, fie autorului, fie publicului. În ambele eventualități, perspectiva de a trebui să facă față unei supraîncărcături de data aceasta nu de aviditate, ci de invidie înveninată trezește spaima. Dacă autorul se teme să vadă, privind din afară, toate părțile sale rele pe care le va fi depus în opera sa, va prefera să distrugă dinainte această imagine detestabilă sau măcar să-i refuze apariția. Dacă ceilalți trebuie s-o recepteze ca pe un obiect neplăcut aruncat de creator asupra lor, acesta le va atribui o reacție simetrică; ceilalți se vor simți amenințați, atacați, mânjiți de acest obiect neplăcut și, printr-o mișcare de răspuns, vor lansa asupra acesteia și asupra creatorului ei un violent contraatac de invidie. După cum, așadar, identificarea proiectivă îl vizează pe el însuși sau îi vizează pe ceilalți și după cum vehiculează aviditate sau ură, creatorul care are de înfruntat un public poate avea patru motive de a se simți expus. Sensibilitatea sa îl va face să sufere cu atât mai mult de una sau de alta dintre aceste angoase. În plus, iar acest lucru nu trebuie uitat, confrații, criticii și utilizatorii operei, în cazul cărora funcționează de asemenea, într-o formă sau alta, propensiunea spre identificarea proiectivă, alimentează deseori astfel de temeri prin spusele și comportamentele lor, nefăcând decât să complice, pentru autor, problema de a-și duce la bun sfârșit ultimul act.

Angoasa creatorului în momentul expunerii operei în fața unui public nu este însă doar una proiectivă. Dintre cele două criterii pe care estetica le-a reținut pentru a califica o operă ca fiind o operă de artă și pe care le-am amintit la începutul acestei cărți — să faci ceva ce n-a mai fost încă făcut și să-i vezi recunoscută valoarea —, doar primul depinde de creator; cel de-al doilea, prin definiție, îi scapă. Chiar dacă critica poate, retrospectiv, să găsească în operă particularități de stil sau de mesaj capabile să explice succesul, eventual amânat sau localizat, al acesteia, deducerea celui de-al doilea criteriu din primul n-a fost până acum posibilă. Altfel spus, nu este de-ajuns ca o operă să fie originală pentru ca ea să întâlnească un public capabil să aprecieze această originalitate. *Die Traumdeutung* a reprezentat vreme de câțiva ani un fiasco intelectual și comercial, mai înainte de a deveni acel *best-seller* care mai continuă să fie și astăzi: este doar o excepție între altele la fel de celebre, o excepție care ne face totuși să uităm masa incomensurabilă de opere incontestabil originale, produse de un travaliu creator autentic, căzute imediat însă în purgatoriul sau infernul uitării ori, mai degrabă, în limburile rezervate sufletelor copiilor născuți morți și nebotezați. Un întreit studiu, literar, psihanalitic și sociologic, asupra cauzelor mortalității infantile a operelor ar trebui întreprins.

Există, desigur, autori care vor să fie purtătorii de cuvânt ai unei noi sensibilități, ai unei generații, clase, etnii în ascensiune, ai unui nou teatru, nou roman, noi filosofii sau chiar ai unei noi bucătării, dar zgomotul iscat în jurul lor nu constituie neapărat o probă a originalității, aceasta banalizându-se uneori foarte repede la folosire. Tehnicile de *marketing* reușesc chiar, într-o tot mai mare măsură, să-i determine pe editori să recurgă la „negri", la jurnaliști sau la *rewriters* profesioniști de lucrări adaptate gusturilor și așteptărilor unui public determinat, făurite pe măsura acestui scop, de pildă prin intermediul înregistrărilor pe bandă magnetică. Aici se poate vedea că dacă al doilea criteriu e respectat, aceasta se întâmplă în detrimentul primului.

Iluzia cu care se îmbată autorul atunci când își produce opera e că aceasta își va găsi singură, de la sine, fără ca el să fie nevoit să intervină, un public, dacă nu de masă, cel puțin pe acela, flatant, elitist, al unui „*happy few*", compus dintr-un mic număr de cunoscători. Iluzie întărită și de faptul că, din când în când, acest lucru chiar se întâmplă. În general însă, nu este de-ajuns ca autorul să-și termine opera pentru ca el să nu mai aibă de-a face cu ea. Îi rămâne s-o și susțină, s-o prezinte sau să se înconjoare de persoane care s-o facă pentru el și chiar să publice „manifeste" care să atragă atenția asupra ei justificându-i originalitatea prin motivații teoretice, estetice sau politice. Cu o operă se întâmplă la fel ca și cu un nou-născut: ca să se mențină în lumea în care a fost adus are nevoie de îngrijiri; trebuie prezentat anturajului, pentru a fi cunoscut și recunoscut.

Reintegrarea în operă a propriului ei proces de creație

Aceste cinci faze ale travaliului de creație nu sunt ignorate de cei interesați: altfel cum le-am cunoaște? Autorii au despre ele o cunoaștere preconștientă, clarobscură, deseori ambiguă, insuficient diferențiată și, apoi, raționalizată: ei rescriu istoria descoperirii lor în funcție de propria lor teorie artistică sau sunt atenți în mod distinctiv doar la una dintre faze, la care tind să reducă întregul proces. Dacă pun accentul pe prima etapă, aceea a surprinderii, vor invoca inspirația, descriind o alternanță de angoasă și extaz. A doua etapă, conștientizarea unui reprezentant psihic refulat sau nesimbolizat, le apare ca o revelație, vizuală (iluminare) sau auditivă (un zgomot, o voce, un verb care se fac auzite) sau ambele deopotrivă, ori ca emanând dintr-un alt registru senzorial (un gust, un miros, o senzație tactilă). Următoarea etapă, pe care am caracterizat-o ca prinderea unui cod ce trebuie incarnat într-un corp, este prezentată, în general, ca o convingere într-o formă primordială, de origine necunoscută, care se impune spiritului cu forță, determinând proiectul în același timp voluntar și vital de a informa cu el o materie, altfel spus de a da formă, și doar această formă anume, unui haos. A patra etapă, travaliul de compoziție și stil, suscită metafore extreme, de la cea a muncii silnice până la cea a grijii iubitoare a mamei pentru micuțul său sau a meșteșugarului pentru obiectul unic pe care-l făurește de mână. Ultima etapă, expunerea operei, este plasată și ea într-un continuum care merge de la smulgere, rușine și deposedare până la megalomanie, indecență triumfătoare și glorificare grandioasă de sine.

Pe când tocmai îmi elaborasem teoria despre cele cinci faze ale travaliului creator, am citit un text al lui Yves Bonnefoy, „Răspunsuri la trei întrebări"[26], apărut cu ocazia strângerii poemelor sale în volum și care relatează în termeni foarte asemănători propria sa experiență despre creația poetică. „Încerc (...) să reperez o imagine sau o «idee» sau o simplă relație între cuvinte care scânteiază, slab însă, la marginile încețoșate ale conștiinței, apoi să le rețin, apoi să le pun în legătură cu altele și altele încă, ce-mi apar tot la fel, și asta nu fără să bâjbâi, nu fără să ezit, asemenea arheologului care trebuie să potrivească unele cu altele diferite inscripții fără să cunoască încă limba care le este, poate, comună și nici, firește, mesajul." Fraza aceasta nu descrie oare cumva tocmai primele trei faze? Prima constă, într-adevăr, într-o deplasare topică a Eului, care merge până la „marginile... conștiinței"; în plus, poetul precizase deja, ceva mai sus, că „de fiecare dată când am văzut apărând în scriitură ceva cu adevărat nou, din inconștient îmi venea", că „scriind, încep întotdeauna prin a-i oferi tăcere" și că „și lucrul acesta ia timp". În faza a doua, Eul dedublat își concentrează atenția asupra reprezentantului inconștient pentru a-l „reține": este ceea ce Bion numește „notare". În sfârșit, cea de-a treia fază, inventarea unei „limbi" necunoscute care să permită simbolizarea acestui reprezentant prin legarea lui de altele, conștiente, preconștiente și inconștiente, corespunde întru totul cu ceea ce înțeleg eu prin instituirea reprezentantului psihic inconștient în poziția de cod organizator al operei: „La început deci, nu este vorba decât de niște simple parcele, aflate încă dincoace de calitatea poetică, aceasta fiind o gândire ce se afirmă, și o claritate care se face sau, oricum, o tensiune care se marchează în cunoștință de cauză. Apoi interpretez, așa cum pot, învățând de la aceste prime imagini marile simboluri care îmi vor permite să înțeleg mai bine situațiile în care voi putea să vorbesc în carte. Pe scurt, mi se dezvăluie încetul cu încetul o limbă". Yves Bonnefoy nu spune nimic despre faza a patra, implicită în textul său, ca simplă dezvoltare a celei de-a treia. Dar ne oferă o informație prețioasă despre cea de-a cincea: când și cum știe creatorul că opera sa este terminată? „Iar când cartea s-a încheiat, ceea ce mai mult constat decât decid este că nu mai pot să înaintez, dintr-un motiv sau altul, în studierea acestei limbi din acest moment al vieții mele. Drept care nu-mi mai rămâne altceva de făcut decât să mă întorc împreună cu ea la existența trăită, pentru a verifica și a aprofunda acest început al unei cunoașteri sau să-i constat limitele și s-o

26 „Réponses à trois questions", *Le Monde*, 8 decembrie 1978, p. 17. Am reprodus întregul pasaj interesant în contribuția mea, intitulată „Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire", la lucrarea colectivă coordonată de J. Guillaumin, *Corps création*, *op. cit.*

văd dezagregându-se. După fiecare dintre aceste patru cărți, am încetat, prin urmare, să scriu poeme, de fiecare dată pentru mai mulți ani la rând."

Această intuire empatică a procesului de creație sub forma unei conștiințe actuale în anumite momente desfășurării lui sau sub aceea a unei anticipări ori a unei reconstituiri ulterioare îl face pe creator să reintroducă în opera aflată în curs de înfăptuire unele dintre stările pe care le simte în clipa realizării și chiar să utilizeze ca material pentru opera sa unul sau altul dintre procesele conceperii și săvârșirii acesteia. În toate operele probabil, în mod mai mult sau mai puțin ascuns, dar care în arta contemporană tinde să devină sistematic și ostentativ, există suprapuneri, includeri și inversări ale acestor două demersuri: prin creație, a face o operă împlinită înțeleasă ca produs al unui proces; prin tratarea acestui proces ca produs, a construi, plecând de la el, o operă neterminată, care să nu fie doar un alt produs, ci care să poată provoca în interpret, în utilizatorul ei o activitate complementară de creație.

Marii creatori înscriu în operă — studierea *Interpretării viselor* a lui Freud mi-a oferit, de altfel, un exemplu în acest sens[27] — această tensiune dintre opera-produs și opera-proces. Cea dintâi — opera-produs finit — se desfășoară după legile armoniei, după modelele realizării ca suprafață sau ca volum, după convențiile intrigii și după regulile raționamentului, și se termină cu o concluzie, cu un deznodământ, cu o proporție, cu un final care-o închid, în timp ce opera-proces sau „opera deschisă", pentru a relua titlul unei cărți a lui Umberto Eco (1962), decurge din „poeticile contemporane... (care) plasează plăcerea estetică nu atât în recunoașterea finală a unei forme, cât în surprinderea procesului continuu «deschis» care permite să se descopere într-o formă profiluri și posibilități mereu noi" (*op. cit.*, p. 99). Definiție exactă din punct de vedere intelectual, dar care elimină total inconștientul. Psihanalistul e cel căruia îi revine datoria să precizeze cum și în ce măsură o anumită operă, dacă nu chiar

27 D. Anzieu, *L'Auto-analyse de Freud*, *op. cit.*. A se vedea mai ales t. II, pp. 659-661.

toate operele sunt spontan (mai mult decât intențional) deschise, în primul rând pentru creatorul însuși, mai înainte de a apărea în felul acesta receptorului. Câmpul dinamic pe care-l produce elaborarea operei oferă, desigur, spații vacante, rețele de raporturi care trebuie aranjate sau deranjate asemenea unor cuvinte încrucișate, drumuri mai mult sau mai puțin probabile desenate în filigran. Dar el prezintă, de asemenea, și spărturi, mascate uneori de false ferestre sau de *trompe-l'œil*-uri, interstiții în care se profilează alți reprezentanți psihici inconștienți decât cel pe care autorul plănuiește să-l facă să funcționeze ca matrice organizatoare a operei, lacune prin care inconștientul, neavând cuvântul, își semnalează prezența tăcută dovedindu-și activitatea neîncetată, un gol, în fine, care nu este decât urma ființelor dragi și a bunurilor pierdute. Planul operei și execuția ei (ce termen echivoc!) sunt afectate de spații albe, care au culoarea celor mai negre spaime. Ele sunt perturbate de insistența cu care revine la suprafața aparatului psihic, adică pe pelicula conștientă a Eului, absența a tot ceea ce în istoria unei vieți, în alcătuirea oricărui sistem nu a putut și nu va putea niciodată să fie exercitat. Ele lasă să transpară în însăși textura a ceea ce opera caută să comunice lipsa răspunsurilor la semnalele emise, începând cu cele de care subiectul, care nu era încă propriu-zis unul, nici măcar n-a fost conștient, în lipsa ecoului, că le-ar fi emis. Aceste constatări mă împing destul de departe de ceea ce anumiți semioticieni și teoreticieni ai informației fac din plăcerea estetică, reducând-o la o surpriză în fața a ceva neașteptat și la jocul unei tranzacții pur cognitive cu niște date puțin previzibile; plăcerea provocată de un fragment oarecare al unei opere de artă ar decurge, după ei, dintr-o ipotetică activitate a percepției constând într-un calcul intuitiv al improbabilităților. Or, logica mai-mult-sau-mai-puțin-probabilului ține de activitatea procesului psihic secundar și de preconștient. Logica inconștientului este diferită. Este o logică a posibilului și imposibilului, o logică a lui „totul sau nimic". Nu este oare fiece operă un mod de a afirma și de a nega totodată imposibilitatea de a spune de ce realul a fost posibil, un mod de a afirma și de a nega imposibilitatea de a calcula toate posibilurile, de a le realiza simultan, de a

inventa unele noi? Din această perspectivă, plăcerea estetică apare atunci când ceva imposibil încearcă să se manifeste și când cineva devine mesagerul înfăptuirii acestui imposibil.

Pentru a rămâne la prima topică freudiană și la paradigma visului, inconștientul e refulatul; în orice refulat, dorința subiacentă rămâne activă; reprezentarea inconștientă refulată atrage spre ea reprezentări preconștiente de lucruri și de cuvinte susceptibile s-o aducă împreună cu ele în preconștient, dar și s-o mascheze, totodată, îndeajuns pentru ca ea să scape controlului succesiv al celor două cenzuri, sfârșind prin a reține atenția conștiinței. Îi datorez lui Annie Anzieu explicația care decurge de aici în ceea ce privește limbajul verbal (și, desigur, în privința celorlalte forme de limbaj: sonor, plastic, corporal) și în ceea ce privește operele cărora aceste limbaje le permit elaborarea: în aparatul psihic, revenirea impune ocolul; întoarcerea refulatului constituie, pentru inconștient, un scop în același timp necesar și imposibil; ocolurile, în schimb, sunt nenumărate; acest fapt e ilustrat atât de caracterul proteiform al fantasmei, cât și de inepuizabila diversitate a înlănțuirilor de gândire; dacă este adevărat că întoarcerea refulatului este țelul inconștientului, geniul acestui inconștient constă în inventarea unei infinități de ocoluri posibile pentru atingerea acestui țel unic și imposibil. Opera de artă și cea de gândire tocmai de aici își extrag cadrul și logica.

Să vedem acum în ce fel pot fi reintegrate în operă diferitele faze ale travaliului creator.

Disocierea-regresie-inspirație a creatorului poate fi înscrisă în opera însăși într-un mod imitativ: dacă e vorba despre un roman, un personaj simte, sub aparențe mistice sau erotice, o stare asemănătoare. Ea mai poate fi înscrisă și într-un mod figurat: un eseu narează etapele unei credințe, unei asceze, unei căutări, pregătind cititorul să treacă, alegoric, prin experiența acestei stări. Ea mai poate fi, de asemenea, semnificată prin particularități de stil (disociat sau flamboaiant). Prinderea unui reprezentant psihic inconștient este deseori figurată prin întâlnirea cu dublul sau cu o fantomă, prin avertismentul misterios al unui vis, prin traversarea unei oglinzi, prin căutarea unei comori sau a unui secret, prin schimbarea mediului obișnuit sau natural de viață.

Transformarea acestui reprezentant în cod organizator al viitoarei opere poate fi introdusă în opera însăși într-un mod narativ (descrierea unor mașinării complexe și aparent inutile ca în *Locus Solus*, 1914, de Raymond Roussel), într-un mod mitic (legenda lui Faust care își vinde sufletul diavolului pentru a afla cifrul secret al anumitor transmutații), într-un mod răsturnat (în loc ca un cod să folosească la producerea unei opere, opera este cea care slujește la producerea unui cod sau, într-o variantă mai modernă, opera scoate în evidență felul în care iluzia de a vrea să faci ca totul să deriveze dintr-un cod sau mai multe sfârșește prin a se izbi, conform titlului unei alte cărți din 1968 a lui Umberto Eco, de o „structură absentă"). Travaliul de compunere a operei poate fi, și el, zugrăvit sau simbolizat în opera însăși după aceleași variante; începând cu „punerea în abis" (eroul unui roman contemplă îndelung un tablou care condensează într-o scenă, într-un mod sincronic, intriga pe care romanul o desfășoară în mod diacronic) până la reprezentarea, prin răsturnare, a unei descompuneri (indiferent că este a personajelor, a povestirii sau a stilului), trecând prin neîncheierea intenționată a operei. În muzica serială sau electronică, de exemplu, compozitorii contemporani pun la dispoziția interpreților doar un mod de utilizare și o magmă sonoră (ceea ce Joyce, în *Finnegans Wake*, numește, cu un termen-valiză, „haosmos") sau chiar un computer programat în vederea unor combinații întâmplătoare, lăsându-le sarcina de a face restul, adică de a conferi acestui material o tramă diferită cu fiecare interpretare. La fel, *Cartea* la care a visat Mallarmé ar fi trebuit să fie alcătuită din serii de fragmente ale căror aranjări aleatorii i-ar fi oferit cititorului posibilitatea de a participa la această a patra fază a travaliului creator[28], punând provizoriu punct compunerii operei. Un alt cititor al aceluiași text sau același cititor împins de dorința de a reciti textul ar avea, astfel, când plăcerea de a regăsi și de a îmbogăți aceeași combinație, când pe aceea de a găsi/crea altele. Travaliul de compoziție ar deveni astfel, asemenea unei psihanalize, interminabil.

[28] Riscând și, uneori, chiar reușind să-l mistifice pe cititor sau ascultător, dat fiind că-l face să creadă că a luat parte la toate fazele travaliului și că este coautor cu drepturi egale al operei.

În sfârșit, destinatarul sau receptorul operei poate fi făcut prezent în opera însăși. Naratorul romanului sau autorul eseului se adresează cititorului, îi respinge obiecțiile, polemizează cu el, îl flatează, îl tulbură sau îi trezește interesul pentru a-l face să participe într-o mai mare măsură la acțiune sau la raționament. Un caz-limită îl reprezintă *Vorbărețul* lui Louis-René Des Forêts (1947): romanul (dacă, firește, denumirea aceasta mai e potrivită) se constituie în întregime din încercarea explicită, neîncetat avortată și reluată, a naratorului de a capta, prin vorbăria sa, atenția cititorului, căruia nu are altceva să-i comunice decât tocmai dorința sa de a se face ascultat de către acesta. Dadaismul și suprarealismul le-au inspirat anumitor pictori tablouri construite și ele în întregime pe relația tabloului cu cel care-l privește: fie că o oglindă minusculă, încastrată în pânză, îi redă celui care se apleacă spre ea propria-i imagine și pe cea a curiozității sale, fie că o inscripție adăugată desenului îl aruncă pe vizitator în perplexitate (așa cum se întâmplă în tabloul lui René Magritte intitulat *Aceasta nu este o pipă*), ceea ce citește el contrazicând aparent ceea ce vede, până ce ajunge să înțeleagă că ceea ce i s-a semnificat astfel este o proprietate fundamentală a picturii și, în general, a simbolului, a căror funcție este de a reprezenta obiecte absente: pipa desenată realist de către pictor nu va fi niciodată o pipă reală, chiar dacă provoacă această iluzie. Ceva mai aproape de noi, Francis Bacon, după ce pictează chipuri parțial alterate și dezagregate, le acoperă cu o suprafață de sticlă pentru ca imaginea reflectată a feței celui care le privește să se suprapună peste chipul pictat și deteriorat, a cărui suferință se transmite, astfel, mai fizic, mai direct spectatorului. Deja în Renaștere și mai apoi în baroc, perspectiva, anamorfoza și *trompe-l'œil*-ul constituiau niște mijloace de a insera, accesoriu, în tablou punctul de vedere al celui care îl va privi, subiectul tabloului rămânând însă o realitate autonomă și esențială atât pentru pictor, cât și pentru vizitator.

Operele „consacrate" sunt, foarte des, lucrări care înscriu în propriul lor text urme sau semne ale travaliului psihic prin care au fost create. La limită, opera terminată ar putea fi redusă la relatarea figurată a propriei ei creații, cerc care s-ar închide astfel asupra lui însuși prin intermediul unei compoziții deopotrivă totale și perfecte — sau încercând, cel puțin, să-i procure cititorului iluzia totalității și a perfecțiunii. Voi analiza ceva mai departe, din această perspectivă, un poem, *Cimitirul marin* al lui Valéry, și o nuvelă, *Ungherul fericit*, a lui Henry James. Plecând de la schema comunicării elaborată de Jakobson, Jean Perrot a creat expresia (apropiată de ceea ce descriu eu însumi) de „ficțiune metalingvistică" pentru a desemna procedeul constând în a dramatiza procedurile scrisului sub masca unei ficțiuni.

Arta este, la gradul întâi, o reprezentare (a lumii reale sau a unor lumi imaginare). Dar ea este, la gradul al doilea, și o reprezentare a acestei puteri de reprezentare proprie artei. Și tocmai această reprezentare de gradul al doilea le permite artistului, scriitorului, dar și savantului să se desprindă de ceea ce se înfățișează ca real pentru a construi niște universuri inteligibile care uneori pot da mult mai bine seama de realitățile sensibile sau care, conform versurilor lui Pindar reluate de Valéry ca moto la *Cimitirul marin*, îi încurajează pe oameni să renunțe la încercările iluzorii de atingere a vieții eterne pentru a încerca doar să epuizeze câmpul posibilelor sau, într-o traducere mai exactă pe care o voi justifica în capitolul următor, să epuizeze inventarea a ceea ce se poate face.

Inserarea în opera aflată în curs de creare a unor reprezentări ale procesului creator care îi dă naștere corespunde unei proprietăți a aparatului psihic, aceea de a-și oferi reprezentări ale propriei lui funcționări: diferență esențială față de aparatele nepsihice. Această proprietate, fără de care psihanaliza, între altele, n-ar fi putut fi descoperită, opera o preia pe cont propriu făcând-o mult mai complexă, deoarece creatorul integrează în corpul operei sale, înfățișate ca o mașină perfect homomorfă a aparatului psihic în general, nu numai aspecte ale propriului său aparat psihic, ci și aspecte ale aparatelor psihice ale destinatarilor, pe care creatorul îi vizează intențional ca pe un public potențial și ale căror reacții și le reprezintă cu anticipație. Faptul că aceste autoreprezentări pot fi în egală măsură fantasme și

percepții (N. Abraham și M. Torok[29], de pildă, au arătat, în acest sens, că mecanismul psihic al introiecției este reprezentat fals de către aparatul psihic după modelul relației obiectale orale, ca o încorporare) nu infirmă câtuși de puțin demonstrația mea, ba chiar dimpotrivă: opera care se mărginește la a încerca să reprezinte felul în care ea însăși se face (sau în care nu ajunge să se facă) reflectă iluzia aparatului psihic că reprezentările despre propria sa funcționare pe care el și le oferă lui însuși sunt cele care l-ar face să funcționeze cu adevărat. Opera izbutită (izbutită estetic, dar ratată științific) este cea care întărește tocmai această iluzie în cititor, în receptor. Această iluzie autoreflexivă slujește drept fundament general pentru iluziile specifice fiecărei arte în parte: iluzia narativă (relatarea romancierului îi dă cititorului o mai mare impresie de realitate decât dacă acesta ar asista efectiv la desfășurarea evenimentelor narate), iluzia figurativă (un portret sau un peisaj pictate apar, în arta clasică cel puțin, mai adevărate decât modelele lor), iluzia proiectivă (mișcările corporale și sentimentele sunt localizate în muzica ce le evocă) etc. Toate aceste iluzii sunt însă idealiste; ele presupun că reprezentarea este întreaga realitate și că realitatea este reprezentare; și se referă la opere despre care se spune, în numele acestei iluzii, că sunt realiste, în care, cu alte cuvinte, principiul realității este pus în slujba principiului plăcerii.

Operele care urmăresc nu să imite realitatea, ci să construiască alte lumi posibile decât lumea cunoscută, indiferent că e vorba despre lumi exterioare sau despre lumi lăuntrice, se supun unei exigențe de coerență internă ce se aplică pornind de la un punct despre plecare ireal, fantasmatic; în ele, procesele psihice secundare sunt puse în slujba unor procese psihice primare. Un alt tip de iluzie intervine și devine atunci operant (putându-se cumula, de altfel, cu una sau alta dintre iluziile enumerate mai sus): eu o numesc iluzie a totalizării. Creatorul unor astfel de opere crede că prin conținut, compoziție sau stil poate să exprime totul despre el, despre propria sa experiență asupra lumii,

[29] N. Abraham, M. Torok, „Introjecter-Incorporer. Deuil ou mélancolie", în *Nouvelle revue de psychanalyse*, nr. 6, 1972.

despre viața sa prezentă, despre trecutul său, despre istoria culturii al cărei depozitar este sau s-a făcut și chiar despre aceea a omenirii și cosmosului. Cel puțin de la Croce încoace, estetica recunoaște în orice operă un sens al totalității: „În ea fiecare element palpită de viața întregului, iar întregul se află în viața fiecărui element; fiecare reprezentare artistică pură este ea însăși și în același timp universul, universul în acea formă individuală și acea formă individuală ca univers". La rândul său, Dewey vine și precizează: „Importanța unei opere de artă se măsoară prin numărul și varietatea elementelor provenite din experiențe trecute organic absorbite în percepția avută aici și acum"[30]. Recunoaștem aici manifestându-se o altă proprietate a aparatului psihic, moștenitoare a Sinelui primar nelimitat pe care anumiți psihanaliști l-au privit ca fiind matricea originară a topicii psihice. Această stare a Sinelui se păstrează indestructibilă în fiecare din noi — chiar și la copilul autist —, în ciuda refulărilor și investirilor libidinale și narcisice care-l acoperă și îl alterează pe parcursul dezvoltării individului. Prin disocierea dintre Eul psihic și Eul corporal sau prin regresia Eului într-o învăluire de către un Sine-mediu înconjurător absolut sau prin creșterea incertitudinii privind granițele Eului sau, în fine, prin simultaneitatea tuturor acestor stări, creatorul regăsește un contact mai direct, mai imediat, mai viu, mai autentic cu Sinele său psihic originar. Pornind de aici, el are ceva de spus, de arătat, de sculptat, de făcut să vibreze, ceva pe care el, exprimându-l, nu face decât să-l comunice parțial și provizoriu, dat fiind că expresia, în artă, depășește din toate părțile comunicarea, spre deosebire de știință, în care comunicarea acaparează opera, expulzând cât mai deplin cu putință din aceasta expresia. Constituie un paradox al operei de artă sau de gândire să se trudească, pentru autor, să comunice ceea ce el știe că este incomunicabil și, pentru public, să recunoască acest incomunicabil ca atare luând totuși, la rându-i, contact cu el. Mai înainte de a fi lumea care ne înconjoară,

[30] Aceste citate din Benedetto Croce și John Dewey sunt preluate din U. Eco, *Opera deschisă*, trad. rom. Cornel Mihai Ionescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 50 și, respectiv, p. 54. (*N. t.*)

ceea ce presupune pe deplin instaurată distincția dintre Eu și mediu, mai înainte de a fi problema propriei origini și a tuturor originilor, fapt care necesită dubla instalare a subiectului în timp și în vorbire, necunoscutul cu care artistul intră în relație, potrivit fericitei expresii a lui Rosolato[31], acest necunoscut, așadar, este matricea psihică primară din care eu nu încetez să vin ca subiect pe lume și ca subiect al propriilor mele întrebări, iar opera care se construiește plecând de la un reprezentant psihic necunoscut până atunci de către creatorul care-l transformă într-o structură organizatoare se produce printr-o „mimesis", printr-o imitare a aparatului psihic care s-a organizat și care poate, de asemenea, așa cum o dovedesc anumite cure psihanalitice izbutite, și să se reorganizeze, plecând de la un sentiment de Sine prim, absolut și pur psihic. Atât cât tratamentul psihanalitic al pacienților și autoanaliza psihanaliștilor ne permit să-i confirmăm existența și să-i întrezărim natura, acest Sine psihic primitiv are două caracteristici care, după știința mea, nu aparțin nici unui alt aparat în afara celui psihic: unicitatea (sentimentul de a fi unic) și ilimitarea (sentimentul de a fi infinit)[32]. Dublă caracteristică care deosebește, totodată, tocmai operele aparținând culturii de producțiile naturii și de celelalte construcții ale oamenilor. Mai exact, opera are o pretenție sincronică, pretenție care constă în a se prezenta ca un microcosmos al lumii și de a avea puterea, prin acest microcosmos finit, să reprezinte lumea infinită. Ea mai are, apoi, și o pretenție diacronică, aceasta constând în a recapitula, dacă nu filogeneza prin ontogeneză, măcar ontogeneza, altfel spus propria mea istorie în măsura în care ea este în același timp singulară și istoria oricărui om, de a o recapitula printr-o înglobare de straturi, printr-o arhitectură de configurații, printr-un angrenaj de forțe și de mecanisme, care nu sunt altceva decât niște modalități de a-mi afirma propria identitate și incertitudinile ei, propria continuitate și rupturile ei, diferența, dar și trăsăturile mele comune, limitările mele și refuzul lor.

[31] Guy Rosolato, *La Relation d'inconnu*, Gallimard, 1978.

[32] Guntrip și Federn (citați mai sus) au precizat, fiecare, câte una dintre aceste două caracteristici.

Sărind de la un material inconștient nesimbolizat la logica unui cod și compunând apoi opera ca pe un corp, ca pe o carne, ca pe un organ ce trebuie făcut să funcționeze după acest cod, creatorul încearcă să unească cele două extremități ale psihismului. Pe de o parte, activitatea gândirii secundare la înseși limitele conceptualizării, deducției și chiar ale formalizării. Pe de alta, matricea psihică primară, acel Sine unic și ilimitat care nu și-a aflat încă adăpostul într-un corp, nici localizarea în niște topografii psihice și într-o topică subiectivă, nici destinul între o naștere și o moarte. Și de a le întrețese la acele niveluri intermediare care corespund activităților mediatoare ale gândirii: actele-semne, simbolurile, visele, miturile, preconcepțiile[33]. Iluzia caracteristică travaliului creator, care asigură superioritatea acestuia asupra travaliului visului, doliului și interpretării, constă în a crede și în a face să se creadă că ceea ce eu sunt, ceea ce ceilalți sunt, ceea ce este lumea ca și ceea ce nu este ea, dar nenumărate alte lumi ar putea fi, da, că toate acestea pot fi în același timp infinite și unice, adică totul. Opera este când o viziune unică a unui tot radical diferită de alte viziuni la fel de unice ale acestui tot, când totalitatea viziunilor posibile asupra unei realități unice.

Proiectul de totalizare a nivelurilor de gândire, a straturilor de experiență, a unor organizări atât de diverse ale psihismului constituie o sursă de tensiuni între aceste paliere, straturi, dispozitive. Aceste tensiuni încarcă opera cu o mulțime suficient de încrucișată de dinamici interne pentru ca din ea să emane un sentiment al vieții — sentimentul că opera este, la limită, mai vie decât viața însăși. Căci ea este viața care se recunoaște pe sine și se reprezintă sieși ca fiind vie, viețile mai multor ființe condensate într-o singură viață, nenumăratele momente ale aceleiași vieți strânse într-un tot care ar fi întregul acestei vieți.

Am studiat în altă parte în amănunt antinomiile prin care se particularizează aceste tensiuni și care contribuie la resorturile

[33] Mă refer aici la grila lui Bion (reprodusă în deschiderea cărților sale) dat fiind că ne permite cel mai bine, în momentul de față, să jalonăm nivelurile gândirii, de la nivelul A (elemente beta multiplu clivate și proiectând bucăți de sine în bucăți de obiecte într-o formă stranie și împrăștiată) până la nivelul H (calculul algebric).

propriu-zis estetice ale operei[34]. Am ajuns, astfel, să vorbesc — aceste antinomii având legătură în principal cu narcisismul uman — despre o „structură obligatoriu narcisică a operei"[35]. Aceasta, într-adevăr, imită, transpune, convertește, în compunerea ei, jocul relațiilor dintre formele și nivelurile narcisismului autorului și, prin ricoșeu, ale cititorului, totalitatea operelor propunând totalității oamenilor o imagine caleidoscopică a tuturor asemănărilor și tuturor diferențelor dintre ei în materie de funcționare psihică și în special în ceea ce privește cadrul narcisic al acestei funcționări. Opera ideologică este cea care-l confruntă pe cititor, publicul, cu una sau alta dintre aceste antinomii și care impune alegerea unuia dintre cei doi termeni. Opera utopică refuză să privească aceste antinomii ca ineluctabile sau esențiale și construiește o societate, o stare de lucruri care le-ar face să dispară și în care oamenii ar scăpa de tensiunile care derivă din ele. Opera care merită cu adevărat denumirea de tranzițională creează un spațiu (și o durată) care fac paradoxul mai întâi tolerabil, apoi imaginabil, menținându-l însă deschis, adică sursă posibilă de creație — tot așa cum mama suficient de bună despre care vorbește Winnicott îi permite copilului să-și experimenteze propria singurătate sub protecția ei, dar fără piedici din parte-i, și să descopere, dar și să inventeze corespondențele și diferențele dintre lumea interioară și realitatea exterioară.

34 „Les antinomies du narcissisme dans la création littéraire", în J. Guillaumin și *al.*, *Corps création*, *op. cit.*

35 *Bulletin de psychologie*, nr. special despre *Interpretarea operelor*, 1977-1978, 3, 336, nr. 12-13, pp. 612-618.

II

EXEMPLUL „CIMITIRULUI MARIN", POEM AL CREĂRII POEMULUI

Propun să citim *Cimitirul marin* nu ca pe o simplă expunere a artei poetice a lui Valéry, nici ca pe un poem distinct de travaliul creator care l-a produs, ci ca pe o tentativă: 1) de a recapitula printr-un text cât mai dens cu putință diversitatea și specificitatea proceselor active în fiecare fază a acestui travaliu; 2) și de a realiza acest lucru nu *post factum*, printr-un eseu în proză, ci dând o formă poetică de factură clasică unui conținut original (Mallarmé, maestrul său, îi oferise exemplul), acest conținut fiind însăși geneza poemului pe cale de a se face. Dacă demonstrația mea se va dovedi probantă, această capodoperă a lui Valéry ar reuși performanța de a reuni trei dintre iluziile care contribuie la înzestrarea unei producții umane cu un statut estetic (dacă, firește, vom înțelege „iluzia" în accepția psihanalitică pe care mai întâi Freud și apoi Winnicott au dat-o acestui termen): *iluzia totalității* (experiența dobândită într-un domeniu poate fi condensată într-o formulă, experiența de-o viață poate fi pusă într-o operă, experiența acumulată de omenire despre lume și despre ea însăși se poate traduce într-o limbă); *iluzia imediatității* (ceea ce descrie textul se presupune a surveni în același moment, fie în realitatea exterioară: iluzie narativă; fie în realitatea lăuntrică: iluzie autoreflexivă); și, în fine, *iluzia simbolică* (ar exista, regăsibile prin artă, o indistincție originară între formă și fond, o coincidență primă, completă și perfectă, a simbolurilor cu lucrurile simbo-

lizate). *Cimitirul marin* condensează aceste iluzii destul de generale și mai bine cunoscute acum decât pe vremea lui Valéry, chiar dacă acesta le-a presimțit, într-o iluzie specifică în care eu văd noutatea singulară a acestei opere: iluzia de a putea contopi poetica cu poietica. Cu condiția, firește, de a înțelege prin poietică studierea genezei operei, a procesului diacronic al facerii ei, iar prin poetică, studierea sincronică a compoziției sale ca text. Prima se întreabă în ce fel a lucrat creația asupra psihismului autorului, iar cea de-a doua în ce fel este lucrată opera de către limbaj.

Îmi voi concentra analiza în special asupra *incipit*-ului. Prima frază a unei opere literare (sau muzicale) îi este deseori dată de-a gata autorului într-un moment de inspirație care-i oferă acestuia și forma, și conținutul; este capătul firului; dacă autorul îl prinde și trage cu infinită răbdare de el, ghemul se desfășoară; un astfel de *incipit* conține în germene esențialul viitoarei opere sau, pentru a vorbi într-un mod mai puțin metaforic, simbolizează cele mai multe dintre sistemele de simbolizare din a căror întretăiere va rezulta singularitatea acesteia. Mă voi inspira din studiul lui Serge Doubrovsky[1] dedicat *incipit*-ului proustian al romanului *În căutarea timpului pierdut*:

Ani de-a rândul, m-am culcat devreme.*

Analiză excelentă, cu o singură omisiune totuși, aceea de a nu fi observat că această primă frază proustiană este un decasilab**.

Scriind, între 1917 și 1920, *Cimitirul marin* în decasilabi, Valéry nu-și va fi reamintit oare, nu numai, așa cum a declarat el însuși, de vechii poeți ai Pleiadei și de *Divina Comedie* a lui Dante, ci și de Proust, a cărui capodoperă își continua apariția începută

[1] *La Place de la madeleine*, Mercure de France, 1975.

* Traducere de Irina Mavrodin, Proust, *În căutarea timpului pierdut*, *Swann*, București, Ed. Univers, 1987, p. 35. (*N. t.*)

** În original: *Longtemps je me suis couché de bonne heure.* Așa cum se poate constata, decasilabul se păstrează și în traducerea românească. (*N. t.*)

în 1913[2]? Mai există și un al doilea motiv care ne invită să facem această apropiere: ciclul romanesc proustian își stabilește drept scop regăsirea timpului pierdut prin recrearea trecutului; or, Valéry îi va mărturisi lui Frédéric Lefevre: „Acesta este aproape singurul dintre poemele mele în care am pus ceva din propria mea viață".

Consider începutul *Cimitirului marin* analog cu conținutul manifest al unui vis nocturn (putem presupune că i-a fost oferit lui Valéry la fel ca într-un vis) și îmi propun să găsesc gândurile latente (adică senzațiile și dorințele) care au fost condensate și afectele care au fost deplasate aici. Dar cum pot fi ele inferate, din moment ce artistul nu s-a întins pe divanul unui psihanalist pentru a-i transmite acestuia asociațiile libere necesare interpretării conținutului latent? Diferența dintre o operă literară și o operă științifică stă în faptul că prima conține, prin intermediul figurilor retorice, al procedeelor stilistice și al artificiilor de compoziție, multe dintre asociațiile libere ale autorului, includerea lor în operă conferindu-i acesteia o mișcare, o multidimensionalitate, o ambiguitate și o putere de evocare care îi dau, tocmai, caracterul său estetic (mai degrabă decât filosofic, științific sau religios). Este de datoria psihanalistului ca, pentru a identifica aceste asociații libere, să citească textul și să revină asupra lui cu aceeași atenție șovăitoare, cu aceeași neutralitate binevoitoare, cu aceeași perspicacitate față de deghizările inconștientului și cu aceeași precizie în reconstrucția interpretativă ca și cum ar asculta o serie de ședințe ale unui pacient. Voi evidenția, așadar, sistematic ce tipuri de reprezentanți psihici sunt denotați sau conotați în poemul lui Valéry, arătând felul în care *incipit*-ul poemului le prevestește. Voi folosi termenii „denotație" (un semnificant de-

[2] Valéry declară că-l cunoaște foarte puțin pe Proust, invocând deseori, în schimb, versul dantesc de unsprezece picioare ca pe unul dintre modelele care l-au condus spre decasilab. [Traducerea românească a *Cimitirului marin*, realizată de Ștefan Aug. Doinaș (cf. *infra*), transpune, de altfel, decasilabii originali în versuri de unsprezece picioare. (*N. t.*)] Începutul *Paradisului* din *Divina Comedie* (*La gloria di colui che tutto move*: Gloria celui care pune totu-n mișcare) anunță tema directoare a *Cimitirului marin*; Valéry însă nu-l citează explicit nicăieri.

notează un referent) și „conotație" (un semnificant trimite și la alți semnificați pe care îi conotează) în înțelesul pe care li l-a dat lingvistica: denotația selectează semnificații de pe axa paradigmatică, în vreme ce conotația îi combină pe axa sintagmatică.

De la biografia lui Valéry (1871-1945) și din mărturisirile pe care el le-a făcut despre acest poem aștept acel minimum necesar de informații, așa cum, înaintea primei ședințe a unei cure, psihanalistul are nevoie să știe câteva coordonate biografice elementare: vârsta, locul nașterii, motivațiile conștiente și eventualele împrejurări care au declanșat decizia pacientului de a urma această cură. Spre deosebire de semiotician, psihanalistul nu poate să izoleze textul discursului care îi este adresat de către pacient de persoana singulară a acestuia și de inconștientul său individual.

Să începem chiar cu aceste indicații. Poetul începe să scrie câteva versuri din *Cimitirul marin* pe când, întorcându-se la poezie după o întrerupere destul de îndelungată, compune cele cinci sute și ceva de alexandrini care alcătuiesc *Tânăra Parcă* (poem început în 1912 și publicat în 1917): ca pentru a consemna simultan, într-un text separat, experiența cea mai avansată pe care o făcuse vreodată în materie de creație poetică. În *Tânăra Parcă*, o naratoare descrie dimineața zilei și pe aceea a vieții sale de femeie, trezirea conștiinței asupra lumii, nașterea ei de tânără fecioară întru senzualitate. În *Cimitirul marin*, poetul păstrează, din toate punctele de vedere, o cale de mijloc: doar 144 de versuri și mai scurte, decasilabice; o mare explicit mediteraneană, situată, altfel spus, etimologic, la mijloc, între pământuri; la ora nemișcată a amiezii, miezul zilei. Un narator dă glas maturității bărbatului ajuns exact la jumătatea drumului dintre nașterea și moartea sa; el exprimă rigoarea masculină a gândirii aflate în acord cu legile universului (prin opoziție cu caracterul feminin al unei conștiințe aflate în simbioză cu trupul).

Valéry are patruzeci și unu de ani atunci când purcede la scrierea *Tinerei Parce* și patruzeci și nouă atunci când publică *Cimitirul marin*: opt ani pentru a compune două poeme, exemplu tipic pentru această creativitate „sculptată" caracteristică, potrivit lui Elliott Jaques, crizei de la jumătatea vieții. Între timp și tocmai grație apariției *Tinerei Parce*, devine celebru, ceea ce-l umple de un vârtej de satisfacții, obligându-l însă, totodată, să se înalțe încă și mai sus (*În punctu-acesta sui, cu el mă-nvăț**) ca perfecțiune poetică. *Cimitirul marin* va fi opera sa cea mai lucrată, prin exigențele ei prozodice extreme (24 de strofe a câte 6 versuri, primele două cu rime feminine, a treia și a șasea cu rime masculine îmbrățișând alte două rime feminine) și prin condensarea de genuri pe care o realizează[3]: poem didactic (în care Valéry își sintetizează concepția despre creația artistică expusă, până atunci, în diferite texte în proză, precum *Monsieur Teste*), poem autobiografic („Cât privește conținutul poemului, el se compune din amintiri din orașul meu natal"), poem, așa cum autorul însuși declară într-o scrisoare adresată lui Gide în august 1922, în același timp liric și filosofic; de un „«lirism» (...) net și abstract, dar de o abstracție motrice". Această ultimă indicație ne atrage atenția asupra reprezentantului psihic generator al poemului: voi încerca să-l precizez ceva mai jos.

„Cât despre *Cimitirul marin*, această intenție nu a fost la început decât o figură ritmică vidă sau umplută cu silabe vane, care m-au obsedat câtva timp"**, declară poetul. Într-o dimineață, foarte devreme (el meditează și scrie întotdeauna între orele 5 și 8), se trezește obsedat de zgomotul unor picături de apă scurgându-se regulat ca dintr-un robinet defect[4] (acest zgomot, proiectat în realitatea exterioară, nu există, de fapt, decât în el; este, de altfel, mai intens și mai insistent decât o percepție; comenta-

* *Cimitirul* marin, traducere de Ștefan Aug. Doinaș, în Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, București, Ed. Univers, 1989, p. 143. Această traducere (ea însăși aproape perfectă!) va fi folosită, fără alte trimiteri, pe parcursul întregului studiu care urmează. (*N. t.*)

3 Freud a descoperit în travaliul visului și a regăsit în acela al spiritului (în sensul de cuvânt de spirit) importanța acestui proces al gândirii primare care e condensarea: condensare nu numai a unor reprezentări de lucruri, ci și de cuvinte, litere, cifre. Descoperirea freudiană așteaptă încă să fie extinsă la formele mai complicate de travaliu al gândirii și creației: condensare de genuri, de iluzii etc.

** „Despre *Cimitirul marin*", trad. rom. Marius Ghica, în Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, ed. cit., p. 728. (*N. t.*)

4 „O melancolică insomnie a dat naștere celui dintâi cuvânt; un robinet ce picura l-a zămislit pe al doilea" („Paul Valéry vivant", *Cahiers du Sud*, 1946, p. 232). Titlul, *Cimitirul marin*, este privit mai întâi de el însuși „ca o

torul este cel căruia îi revine sarcina de a pronunța vocabula pe care Valéry n-o rostește: este vorba despre o halucinație). Zgomotul acesta îi persistă în minte mai multe zile la rând. El sfârșește (mulțumită travaliului, propriu preconștientului, de relaționare între reprezentanți de lucruri și reprezentanți de cuvinte) prin a-l asocia: mai întâi cu o organizare sonoră nu duodecimală, ci decimală (versurile viitorului poem vor fi decasilabice: modalitate de a se opune celor două mari modele prozodice dominante în acea perioadă, alexandrinul și versul liber); și apoi cu diverse imagini vizuale provenind din amintiri dintr-o anumită epocă a vieții sale, grupate în jurul unei tematici precise („... posibilul poem [se cerea] să fie un monolog al «eului», în care temele cele mai simple și mai constante ale vieții mele afective și intelectuale, așa cum se impuseseră ele în adolescență, asociate mării și luminii unui loc anume de pe malurile Mediteranei, să fie chemate, urzite, opuse..."*). Bărbatul matur, care locuiește la Paris de mulți ani, rememorează locurile familiare ale adolescenței sale, soarele, marea, pinii, înclinația sa din acea perioadă pentru plăcerile simțurilor, pentru autorii greci, pentru muzică și științele exacte, narcisismul intelectual și dorința sa de glorie; el recapitulează inspirația mediteraneană care a imprimat unitate și coerență operei sale. Nouă condensare operată, prin urmare, de *Cimitirul marin*, aceea dintre cele două crize creatoare ale lui Paul Valéry, criza de intrare în tinerețe, care a fost și criza intrării sale în vocația de scriitor (noaptea genoveză din 1892)[5], și criza actuală de intrare în maturitate, în glorie și în dubla perfecțiune a formei și a gândirii[6].

Dacă este să ne luăm, așadar, după declarațiile poetului, după conținutul manifest al textului și după culoarea locală, *Cimitirul marin* este o meditație asupra vieții și morții într-un loc potrivit, un cimitir, dar nu oricare, ci acela din orașul său natal, în care ceea ce va fi cadavrul său are toate șansele să fie înmormântat mai târziu și unde chiar va fi, efectiv, înmormântat[7]. Este un cimitir „marin", adică nu un cimitir de vase pe fundul mării, ci — răsturnare de niveluri care va constitui unul dintre resorturile dinamice ale poemului — un cimitir situat la ieșirea din orașul Cette[8], de-a lungul unei cornișe care domină intrarea în portul de pescari. Astfel, vizitatorul morților poate, pe de o parte, să contemple mormintele de sub pini și, pe de alta, să privească de sus marea albastră presărată cu pânzele albe ale ambarcațiunilor pescărești. Acesta e conținutul manifest al *incipit*-ului:

Acest pod calm cu porumbei cuminte
Palpită între pini, între morminte*.

Viața este reprezentată prin mișcarea mării, prin deplasarea bărcilor, prin zborul păsărilor, iar aceasta prin intermediul a trei metafore: *pod* (acoperiș) pentru suprafața apei, *merg*** pentru navigație și *porumbei* pentru pânze. Dar încă din al doilea vers, această viață care *palpită* este prinsă ca într-o menghină *între pinii* funerari și *între morminte*, adică între cele două metonimii ale morții. *Porumbeii* [*les colombes*], ca urmare a asocierii prin asonanță cu columbarul*** în care sunt adunate urnele cu cenușa

butadă de poet agasat". Nicole Celeyrette-Pietri consideră că, titlul inițial fiind *Mare nostrum*, senzația auditivă declanșatoare va fi fost amintirea zgomotului ritmat al valurilor (temă frecventă în însemnările lui Valéry).

* „Despre *Cimitirul marin*", ed. cit., p. 728. (*N. t.*)

5 Așa cum am precizat ceva mai sus, Genova este orașul natal al mamei sale. Tatăl poetului, de origine corsicană, se trăgea dintr-o familie de marinari.

6 Despre manifestările acestei crize, vezi *infra*, „Anexa".

7 Dacă încă din adolescență m-am simțit fascinat și intrigat de *Cimitirul marin* este și pentru că tatăl meu mă ducea în acel loc ca să ne reculegem la mormântul tatălui său; astăzi, când revin acolo, mă duc, în plus, și la mormântul lui Valéry, despre care tatăl meu îmi vorbea ca despre un coleg ceva mai vârstnic de la liceul din Cette.

8 Respect ortografia din epocă, pe care Valéry, evident, o urma. Numele acestui port languedocian se scrie, începând din 1927, Sète.

* În original: *Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpite, entre les tombes*. „Podul" din tălmăcirea românească este, la Valéry, un „acoperiș". (*N. t.*)

** Verb contras în traducerea românească. (*N. t.*)

*** Lat. *columbarium*: hulubărie, nișă practicată într-o hulubărie pentru a adăposti o pereche de porumbei, dar și nișă pentru depunerea urnelor funerare, cavitate scobită într-un zid pentru sprijinirea unei piese din șarpantă, gaură în peretele unei ambarcațiuni pentru trecerea vâslei etc. (*N. t.*)

defuncților incinerați, favorizează această trecere. Asocierea *colombes/tombes* [porumbei/morminte], impusă parcă de însuși dicționarul de rime, constituie un automatism de limbaj. Valéry o folosise deja în *Tânăra Parcă.*

Peisajul astfel descris pare înrudit cu unul dintre acele tablouri, însoțite uneori de un comentariu moralizator în versuri, care în pictură, până prin secolul al XVIII-lea, se numeau „vanități", deoarece ilustrau spusa Ecleziastului despre viață și acțiunile omenești: „Deșertăciune a deșertăciunilor, totul e deșertăciune". Acestea înfățișau aceeași femeie cu carnea pe rând ispititoare și putrezită (cf. strofa 16 despre *Strigătul scurt al fetei gâdilate*) sau un bărbat în negru meditând în fața unei tigve și chiar, la fel ca în *Hamlet*, izbucnind în râs (cf. versul 108: *Acest vid craniu și-acest râs etern*). Însă meditația naratorului este departe de a fi una creștină. Poemul lui Valéry este un text neopăgân, de un păgânism elenic revizuit în lumina revoluției copernicane. Venerat aici este soarele, sursă de căldură și de lumină, punct fix în jurul căruia gravitează totul, principiu de ordine și exactitate, simbol al ordinii și măsurii tuturor lucrurilor. Nicăieri nu apare evocat vreun Dumnezeu personal. Minerva este citată ca zeiță a inteligenței, iar poemul, în virtutea ordinii sale stricte, este implicit comparat cu un *blând templu al Minervei** (v. 13). *Cimitirul marin* mai conține, de asemenea, și referiri la paradoxurile lui *Zenon din Elea* despre discontinuitatea spațiului, la *Ahile* care nu izbutește, conform acestui raționament, să ajungă din urmă broasca-țestoasă, la *hlamidă*, haină scurtă purtată de greci, la *Cățea*, constelație adorată de antici. Încă din capul locului, de altfel, două versuri ale lui Pindar așezate în epigraf de către Valéry și citate în greacă îl îndreaptă pe cititor spre înțelepciunea antică; o traducere cât mai apropiată de textul grec ar putea fi aceasta: „Nu, suflete drag, nu aspira la o viață eternă, ci celor ce se pot înfăptui epuizează-le inventia" (sau, adaptare mai elegantă, dar și mai aproximativă, care lasă să se piardă tocmai ideea de inventare-fabricare-mașinare-imaginare conținută în *machanan*[9]):

* În original: *temple simple* à *Minerve*. (*N. t.*)

9 Un termen-valiză ar rezolva aici toată problema: „ceea ce se poate face termină-l de imașinat".

„Suflete iubit, nu năzui la viața fără moarte, ci epuizează doar resursele posibilului"[10],[11].

Dacă este adevărat, așa cum s-a spus deseori — de către Borges, de pildă, sau de către Michel Tournier —, că marea operă rezultă din conjuncția unei experiențe personale cu un mit cu semnificație generală (dacă nu va fi constând, așa cum se întâmplă în cazul lui Robinson sau al lui Don Juan, tocmai în inventarea unui personaj sau a unei povești ce vor deveni legendare până la a căpăta valoare de mit) și dacă mai este, totodată, adevărat că, de n-ar trebui să păstrăm din fiecare autor decât câteva

10 *Caietele* lui Valéry au înregistrat tatonările poetului în traducerea acestui moto:

nu te preocupa
Nu, suflete drag, nu dori o viață infinită
nu aspira la o viață eternă
(ci dimpotrivă) epuizează-te (pe tine în) ceea ce poți realiza
deci
în mod real!
industrie
Sufiete, iubite,
ci epuizează eficacitatea puterii tale reale
(C. XIII, 727 |1929|

11 Unei critici structuraliste, care ar căuta să identifice în domeniul științelor și în acela al literelor dintr-o epocă dată variantele aceleiași structuri de gândire, tare i-ar mai plăcea să sublinieze caracterul desuet al sintezei propuse de *Cimitirul marin*, care se menține fidelă metafizicii aristotelice (stâlp al gândirii medievale), astronomiei copernicane și fizicii galileice (contemporane ale Renașterii din arte, în special cu versul decasilabic cultivat de poeții Pleiadei), în timp ce, la aceeași dată, *În căutarea timpului pierdut* (1913-1927) ar reflecta teoria relativității a lui Einstein, *via* Bergson și analiza acestuia asupra duratei, relațiile de indeterminare ale lui Heisenberg și principiul complementarității din mecanica cuantică. Perspectiva psihanalitică aparte adoptată de mine nu numai că aduce un mai potrivit omagiu lui Valéry și originalității sale, dar recurge, pentru a judeca o operă de artă, la un criteriu intern, chiar dacă nu la unul estetic, care nu este treaba psihanalizei, fiind supus variațiilor culturale și privind opera doar ca produs finit, ci la un criteriu poietic, gradul de conștiință al creatorului despre propriul său travaliu de creație și capacitatea sa de a-l simboliza în opera însăși. Este un criteriu propriu-zis psihanalitic: el corespunde capacității, pe care progresele unei cure psihanalitice izbutite le dezvoltă în pacient, de a-l face pe acesta să-și reprezinte nu numai ceea ce-i provoca nevroza, ci și ceea ce a operat desprinderea lui de ea.

pagini, în cazul lui Valéry ar fi vorba despre *Cimitirul marin*, se pun două întrebări: care sunt, în cazul acestui poem, experiența singulară și mitul? Indic încă de pe acum, fără să mai amân, răspunsul meu, pentru ca demonstrația să fie mai ușor de urmat sau de contrazis. Experiența singulară este aceea a celor cinci faze ale travaliului creator. Mitul, sau cel puțin ceea ce ține loc de așa ceva, este metafizica lui Aristotel, mai exact concepția sa despre un prim motor imobil, sursă a tot ce-i mișcare și temei al raportului de imanență dintre formă și materie.

Prima fază a travaliului psihic de creație, aceea de disociere-regresie-surprindere a Eului, este descrisă în strofa 8: izolarea lumii și retragerea narcisică (*O, doar al meu, în sine-mi, numai mie*); ascultarea unui zgomot ritmat despre care Eul disociat nu știe dacă vine din afară sau dinăuntru, dacă scandează curgerea unei ape sau punctează circulația normală a sângelui (*Sub inimă*); zgomot care sugerează posibilitatea și necesitatea unui poem căruia îi propune forma sa ezitând încă între alexandrin și decasilab (*pe prag de poezie* [*Aux sources du poème*], emistih de șapte [șase] silabe); aplicare a tehnicii mallarmeene de descentrare a spiritului împinsă până la vertij, cu imobilizarea corpului în fața paginii albe și cu întreaga conștiință trează pentru surprinderea a ceea ce ar putea să survină în vidul simțurilor, al imaginației și al cunoștințelor (*Între neant și faptul pur* [*Entre le vide et l'événement pur*]); pre-perceperea unei prime corespondențe între realitatea exterioară (zgomotul picăturilor de apă), interiorul corpului (bătăile inimii) și realitatea psihică internă (dorința grandioasă a Eului ideal de a compune un poem cu totul nou prin relația sa dintre formă și conținut), corespondență care îmbracă forma unei rezonanțe sonore prin care fiecare dintre acești trei termeni își află ecou în ceilalți doi (*Ecou-atâtor vagi, interne ranguri* [*J'attends l'écho de ma grandeur interne*]); disociere a Eului corporal (corpul este un rezervor care repercutează zgomotele actuale ale lumii) de Eul psihic (sufletul atent la ceea ce a mijit înăuntrul lui, pândind imaginea propriei deveniri și fiind invadat, până la urmă, de imaginile trecutului), cu numirea primelor două afecte disforice simțite în această stare (*Amar șuvoi sonor de sumbre ganguri / Sunând un gol mereu vestit în piept* [*Amère, sombre et sonore citerne, / Sonnant dans l'âme un creux toujours futur*]).

Strofele 11 și 12 revin, într-o manieră mai aluzivă, asupra experienței acestei stări lăuntrice inițiale și inițiatoare a procesului creator: respingere a modelor, obiceiurilor și credințelor (*alungă idolatrii*); retragere, dar și vigilență (*păstor zâmbind acestei patrii / Însingurat* [*solitaire au sourire de pâtre*]); așteptare răbdătoare (*Însingurat pasc*, ca și: *Ajuns aici, ce va mai fi e lene* [*Ici venu, l'avenir est paresse*]; îndepărtare a tot ce ține de o abundență superficială: gândurile prea îndelung meditate, visele nocturne, visările treze, cunoștințele dobândite, anecdotele (*Gonește porumbițele prudente, / Visele vane, îngerii curioși!*); căutarea unei idei clare, riguroase, esențiale prin desecarea a ceea ce, din comoditate, numim inspirație (*Insecta roade seceta-n antene (...) / În aer pentru-o aprigă esență* [*L'insecte net gratte la sécheresse (...) / À je ne sais quelle sévère essence*]), prin dubla toleranță la ilimitat și lipsă (*Iar viața-i vastă, beată de absență*), prin unirea contrariilor (*Amaru-i dulce*), prin luciditatea conștiinței (*spiritul e clar*).

Cea de-a doua fază a travaliului de creație, surprinderea unui reprezentant sau a unei serii de reprezentanți psihici nu numai că produce *incipit*-ul, dar se și înscrie în el:

> Acest pod calm cu porumbei cuminte
> [*Ce toit tranquille, où marchent des colombes*].

Ce este acest *pod* [acoperiș] și în ce sens este el *calm*? Ce reprezintă acești *porumbei* și de ce, cum anume sunt ei *în mers*? Conținutul manifest al *incipit*-ului, așa cum l-a scos Valéry în evidență, e furnizat de o amintire din adolescență și de o meditație asupra morții. Potrivit interpretării mele, conținutul latent este de sens opus: pe de o parte, el se raportează nu la trecutul lui Valéry, ci la tot ce poate fi, pentru el, mai actual, la aici-și-acum, la actul iminent de a scrie; pe de altă parte, acest aici-și-acum, aflat foarte departe de moarte, conotează travaliul psihic subiacent înseși creării poemului pe cale de a se face, privind acest travaliu în tot ce el are mai viu.

Acest pod calm eu îl înțeleg, mai întâi, astfel: este pagina albă în fața căreia poetul se concentrează și peste care el halucinează că-i aleargă stiloul și că se înscriu, fără îndoială cu cerneală albastră[12], primele silabe ale unui vers încă misterios, figurate de *porumbeii* care *merg*. Această visare semitrează este o realizare a dorinței preconștiente, pe care eu o situez la nivelul Eului ideal, de a scrie un poem pur. Visul unui poem perfect, transcris într-o triplă reprezentare, sonoră, vizuală și kinestezică, ce-l metaforizează, produce, prin urmare, cel dintâi vers real. Da, poemul înaintează, o înaintare fără mișcare: actul de a scrie e încă imobil, dat fiind că nu este decât reprezentat; abia într-un al doilea moment reprezentarea scrierii va determina punerea ei în operă — și într-o operă anume. Este vorba, prin urmare, despre o visare cu totul aparte, care nu este o realizare a unor afecte reprimate ori a unor fantasme refulate (și de unele, și de celelalte, poetul, ca un bun discipol al lui Mallarmé, face vid, cu un *suveran dispreț* față de creatorii care-și fac plinul cu ele). Această visare trează este conștientizarea, sub forma arhaică a gândirii în imagini, a unei mișcări prime (într-un astfel de caz, *Visu-i adevăr*). Actul și gândirea sunt aici nedisociate, originare și autoreprezentate. Gândirea, născută prin abstragerea mișcării, are puterea de a-și reprezenta propria origine (*Pe treapta cea dintâi te-ntorc, senină; / Privește-te!...* [*Je te rends pure à ta place première: / Regarde-toi!*], vv. 40-41). Reprezentându-și propria origine într-o mișcare, ea devine, circular, originea unei mișcări.

12 Conținutul manifest inversează repartizarea culorilor: pagina albă devine mare albastră, literele albastre devin porumbițe albe, păstrând însă aceeași opoziție distinctivă. În *incipit*, aceste culori nu sunt denotate, dar cititorul știe că Marea Mediterană este albastră, iar porumbeii, albi. O confirmare explicită vine ceva mai departe (*Alba mea turmă de morminte lente* [*Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes*]; v. 64, care rimează [numai în originalul francez, din păcate — *N. t.*] cu *colombes* [porumbițe]; *Vastă mare (...) / vraja cărnii-albastre* [*Grande mer (...) / ivre de ta chair bleue*], vv. 132 și 136). Poemul lui Mallarmé intitulat *Virginul, mult vivace și mândru azi* [*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*] folosea deja metafora lacului înghețat pentru pagina albă și pe cea a lebedei (alb pe alb) pentru înghețul inspirației.

În cazul în care cititorul pune accentul pe *calm* mai mult decât pe *pod* sau pe *porumbei*, un alt conținut latent, la fel de actual, își face apariția. *Acest pod calm* conotează tăcerea pe care poetul a operat-o în el însuși; *cu porumbei cuminte* conotează ritmurile ce se impun atenției sale: zgomotul picăturilor de apă, bătăile inimii, formă sonoră a unui vers lipsit încă de conținut, dar care „merge" pe zece picioare. *Acest pod calm* evocă reculegerea aproape sacră care abolește granițele între ceea ce vine din afară și ceea ce izbucnește dinăuntru (*Tăcerea-a mea!... Clădire-n suflet, clară, / Dar copleșit de țigle de-aur, Pod!*, vv. 17-18); este atenția șovăitoare pe care Bion o cere din partea psihanalistului, curățată de amintiri și dorințe; e ascultarea zgomotului pe care îl face lumea în mișcare (*Schimbarea-n zvon a țărmilor verzui*, v. 30), este ecoul pe care aceste mișcări îl produc în *sonora cisternă* (*Amar șuvoi sonor de sumbre ganguri / Sunând un gol mereu vestit în piept*, vv. 47-48) care este Eul corporal. Ceea ce-l face pe narator să precizeze că acest *tumult* (este) *asemeni unei liniști mari* (v. 138)[13]. Și ceea ce eu înțeleg astfel: toate aceste combinații sclipitoare de sunete al căror ansamblu constituie poemul apar pe fundalul unei tăceri lăuntrice absolute, necesare oricui dorește să se mențină disponibil pentru creație și să nu acorde atenție decât esențialului.

Calm, dacă reținem referirea mai degrabă la absența oricărui afect decât la absența oricărui zgomot, cere și altă interpretare. *Acest pod calm* este pacea interioară, constantă afectivă de fond reluată pe parcursul primelor patru strofe (*liniște*, v. 6 și *calm*, v. 14; *pace*, v. 9; *odihnă*, v. 10; *somn*, v. 16; *senin*, v. 23), din care apoi

13 Cf. această însemnare a lui Valéry (care este, fără îndoială, o negare ironică) despre poemul său *Pașii* („Odrasle-ale tăcerii mele, / Simt pașii tăi..." [trad. Ștefan Aug. Doinaș, ed. cit., p. 110. (*N. t.*)]): „mic poet pur *sentimental*, căruia i se atribuie un sens intelectual, un simbol al inspirației" (*Cahiers*, XXVIII, 427). Cf., de asemenea, și:
„Să creezi, prin urmare, spațiul de tăcere căruia să-i răspundă *frumosul*, sau versul pur, sau ideea luminoasă... Atunci, versul pare născut din el însuși, apărut din propria-i necesitate — care este tocmai starea mea — (...)".
„Această remarcă foarte veche, foarte importantă — este vorba de un edificiu complet — „ (C., VI, 687, 1917. (*Nota lui Paul Valéry*)

pot să iasă *porumbei,* adică o gamă variată de sentimente și emoții de-a lungul celor 16 strofe mediane[14], sfârșind cu dispariția aproape totală a oricărei notații emoționale (cu două excepții-limită, *beat,* v. 136, și *desfătate,* v. 143) în ultimele patru strofe, în care naratorul părăsește exercițiul gândirii și pe cel al memoriei afective în schimbul acțiunii.

Indiferent că o face pe plan vizual, pe plan motoriu, pe plan sonor sau pe cel al afectului, *incipit*-ul propune un fundal pe care, la fel ca în psihologia formelor descoperită în același an 1917, se desprind figuri ambigue: suprafață de înscriere pentru semne și simboluri; templu al tăcerii și peșteră de ecouri în care răsună ritmurile ce dau viață corpului, gândirii, poemului; prim motor imobil în jurul căruia, așa cum voi arăta, gravitează o întreagă lume de mișcări; ataraxie care constituie pentru înțelept suportul profund al umorilor schimbătoare. Faptul de a reuni într-un spațiu atât de restrâns (un singur vers de numai 10 picioare) un număr atât de mare de imagini mentale și de categorii atât de diferite introduce în text o tensiune dinamică, tensiune care constituie, pentru cititor, sursa unei plăceri propriu-zis estetice. Nu toate operele funcționează după același principiu economic. O formulare a celui care acționează aici ar fi următoarea: maximum de acumulare cantitativă și maximum de distanță calitativă în minimum de spațiu și de durată. Dar liniile asociațiilor de idei ale căror conținuturi sunt condensate în *incipit* și care apoi circulă prin întregul poem sunt totodată reprezentate în *incipit* ca proces: ele sunt — datorez această observație lui Annie Anzieu — tot atâția *porumbei,* altfel spus tot atâtea gânduri care se mișcă pe *podul calm* al corpului, adică în cap. Primul vers nu face doar să condenseze multitudinea de conținuturi latente pe care textul le va dezvolta în continuare, ci constituie și o figurare simbolică a apariției figurărilor simbolice în timpul travaliului gândirii. E înrudit cu începutul visului freudian al injecției făcute Irmei: *Într-un hol, primim* desemna preconștientul creatorului ca pe un rezervor al unor gânduri noi pe cale de a se naște într-o formă figurată. Reprezentarea anticipativă a actului de a scrie în tăcere și calm provine ea însăși dintr-o autoreprezentare originară a gândirii gândindu-se pe ea însăși în strădania ei de a conține gândurile încă neconcepute, printr-o formă cu o rețea prozodică strânsă și prin trama care împletește laolaltă diferitele fire ale conținutului[15].

[14] *dispreț,* v. 24; *plăceri,* v. 25; *deliciu,* v. 26; *trufie,* v. 32; *ranguri,* v. 46; *îmi place,* v. 57; *amarul,* v. 72; *teama,* v. 79; *căința, îndoiala,* v. 80; *neastâmpăr,* v. 102; *consolatoare,* v. 104; *iubire, ură,* v. 115; *place,* v. 119; *crud,* v. 121.

Porumbei, sub pana lui Valéry, este mai mult decât o simplă metaforă, este metafora originară a unei metonimii banale. *Porumbei* înlocuiește prin asemănare pe *pânze* care, de secole întregi de retorică, ia locul prin contiguitate *vaselor.* Porumbelul, simbol al păcii, își adaugă redundanța adjectivului precedent, *calm,* și, prin intermediul lui *columbarium,* pregătește mormintele rimei următoare. Dacă este să ne menținem la nivelul conținutului manifest, *porumbeii* reprezintă sufletele morților îngropați în cimitirul din apropiere zburând pe deasupra apelor și, de ce nu, transportate în barca luntrașului infernal. Dar conținutul latent se află în legătură cu celelalte două sensuri figurative ale acestui nume de pasăre. Porumbelul este un simbol al purității: porumbeii sunt aici purele gânduri abstracte. „Porumbiță" mai este, de asemenea, și un apelativ de maximă tandrețe afectivă adresat unei fete; în acest sens, porumbițele sunt aici tot gânduri, dar, de data aceasta, niște gânduri virgine și dragi. Invocația *phila psycha* din epitaful pindaric n-ar merita oare tradusă prin *suflete, porumbelul meu?*

Următoarea fază a travaliului creator, cea de-a treia — alegerea unui cod și punerea lui la lucru într-un corp —, este figurată de *Amiaza dreaptă.* Gândirea verbală a lui Valéry din *Cimitirul marin* este, la fel ca și prozodia sa, o mecanică de mare precizie: *Amiaza* nu este, prin urmare, deloc întâmplător numită *dreaptă.* Ca și *Acest pod calm* ce-o precedă, *Amiaza dreaptă* implică o răsturnare de perspectivă. Atunci când, în limbajul curent, *pod*

[15] Această metaforă a gândirii creatoare ca țesere îi aparține lui Goethe, fiind deseori reluată de Freud. Nu-i de mirare dacă o vom afla și la Valéry, uneori sub forma păianjenului (cf. despre Leonardo da Vinci: „creierul monstruos sau ciudatul animal care a urzit mii de legături pure între atâtea forme").

[acoperiș] conotează un element de peisaj, este vorba despre un element repartizat pe înălțime, despre un munte: Himalaya este „acoperișul lumii". Îndrăzneala lui Valéry constă, încă din al doilea cuvânt al primului vers, în a transforma marea, văzută sub el de către narator, într-un pod/acoperiș. Dublă răsturnare, a raportului corpului cu mediul fizic și a raportului metaforei cu mediul cultural. Chiar dacă ținem cont de faptul că în sudul Franței acoperișurile caselor sunt deseori nu în pantă, ci în terasă, și că de pe cealaltă extremitate a cornișei, opusă celei pe care se află cimitirul marin, pe lângă mare pot fi văzute și acoperișurile primelor case din port (nouă condensare a două imagini vizuale aflate în contiguitate), nu-i mai puțin adevărat că marea, nivel zero al altitudinii, este ridicată aici la rangul de culme, de vârf. După același model, poemul derivă și alte sensuri ale cuvântului *acoperiș/pod*, pe care le încastrează unele în altele, în virtutea aceluiași sistem de corespondențe cosmice: marea este acoperișul (a ceva care rămâne, pentru moment, misterios), marmura este acoperișul mormântului, soarele, văzut de pământeni la zenit, este acoperișul universului (universul sistemului solar, firește), iar pământul este acoperișul morților (*zăcând sub reci arcade*, v. 113).

Poetul contemplă nu doar marea de la înălțimea unui cimitir care o domină, nu vede doar ambarcațiunile cu pânze care merg pe apă și soarele care merge pe cer. Spiritul său supune privirea naratorului unei răsturnări de perspectivă: asemenea lui Spinoza care-și reformează înțelegerea privind sufletul și trupul *sub specie aeternitatis*, din punctul de vedere al veșniciei, naratorul din *Cimitirul marin* se privește pe el însuși și ceea ce-l înconjoară *sub specie solis*. Nu din punctul de vedere al soarelui sensibil, cel pe care iluzia antropocentrică ni-l arată deplasându-se aparent pe deasupra capetelor noastre, ci din punctul de vedere al soarelui inteligibil, cel pe care gândirea abstractă îl descoperă nemișcat, punct fix în jurul căruia toate ciclurile terestre gravitează cu exactitate, ordine și măsură.

Această răsturnare epistemologică de la mobil la imobil fusese anunțată discret încă de la sfârșitul primei strofe (*După-o gândire, ce răsplată mare / Să-ți pierzi privirea-n liniște de zei!*) și

ceva mai precis la sfârșitul celei de-a doua (*Când peste-abis un soare se așterne, / (...) / Timpul scânteie, Visu-i adevăr*). A fi creator înseamnă a imobiliza o mișcare, a eterniza o clipă, a opri soarele la zenit, la solstițiu, la *amiaza dreaptă*, înseamnă, printr-un efort de concentrare a gândirii într-un corp menținut nemișcat, a privi toate lucrurile (sau măcar pe unele dintre ele) dintr-un punct de vedere descentrat.

Transformarea reprezentantului psihic inconștient (enunțat în *incipit* ca *acoperiș/pod*, temelie a unui *mers*) în cod organizator al operei se află expusă în strofa 13, adică exact la mijlocul poemului. Prima jumătate a *Cimitirului marin* se încheie cu strofa 12, care rezumă, în termeni de uscăciune, căldură și arsură, experiența disocierii *Eului*, a replierii narcisice și a ascultării necunoscutului: a fi inspirat înseamnă, pentru narator, a părăsi apa și pământul pentru aer și foc. Cea de-a doua jumătate a poemului se deschide cu o indicație referitoare la unul dintre cifrurile codului utilizat pentru construirea poemului: acoperișul/podul nu este doar marea, care oglindește soarele, culme a universului, ci și capul, în măsura în care reflectă desăvârșirea gândirii pure, cea care se gândește pe sine. Toate elementele poemului încep să graviteze, atunci, în jurul acestei gândiri care devine conștientă de travaliul creator inconștient ce operează în ea. Metafora solară și frontală folosită de Valéry denotă un referent-cheie, existența în orice operă a unui cod care o lucrează. Dar ea o conotează aducând, totodată, și o precizare aparte: *Amiaza sus* este *gând pătruns de sine*, ce *se gândește-n nemișcare*. Ceea ce eu traduc după cum urmează, conform grilei aristotelice despre care am spus deja că îmi pare implicită în întregul text: motorul prim al tuturor schimbărilor observabile — soarele, motor prim al universului; ritmul, motor prim poemului; actul de gândire, motor prim al tuturor gândirilor abstracte și concrete —, acest motor prim este imobil.

Toate lucrurile sensibile și mobile din această lume (*Marea, mereu din-nou-pornita mare*) imită, concretizează, degradează actul pur al unui Intelect imuabil care se consumă și se primenește la nesfârșit din propria-i contemplare, susținându-se și fiindu-și suficient sieși prin deplina sa precizie, Perfecțiune cu o putere

de atracție atât de mare asupra materiei fără formă, asupra elementelor risipite așteptând să fie adunate și țesute laolaltă, asupra spiritelor înlănțuite într-un corp singular, încât această Gândire universală pune în mișcare transformarea universală — mareele și pânzele, comportamentul ființelor vii și mobilurile tuturor acțiunilor noastre. Act care nu creează nimic prin el însuși, neavând nici un motiv și nici o voință să iasă din strălucirea seninătății sale, Gândire tăcută gândindu-se neîncetat pe sine în chietudinea și gratitudinea rectitudinii și completitudinii sale (*După-o gândire, ce răsplată mare*).

Spiritul care se înalță până la această altitudine pentru a se contopi momentan cu acest absolut *Aruncă-n sus un suveran dispreț*. Mai înainte de a coborî la loc în lume pentru a enunța inteligibilul într-o formă sensibilă, altfel spus comunicabilă, dar și coruptibilă și perisabilă, mai înainte, prin urmare, de a fi cel grație căruia cuvintele se topesc în gură (*Cum fructul piere în plăceri pe limbă (...) În gura-n care-și pierde forma lui*) sau cel mulțumită căruia gusturile devin dulci urechii (*Amaru-i dulce*) — adică mai înainte de a se face poet —, acest spirit până atunci particular devine, pentru o clipă, universal. Gândirea (pentru a relua o expresie a lui Bion) este actul originar, inițial și inițiator, cel care ia inițiativa de a organiza crearea poemului, a lumii și a lui însuși, ordinea care poruncește scriiturii, farmecelor și sonorităților sale, mișcarea nemișcată care produce revoluțiile astrelor, strofelor și gândirilor: așa înțeleg eu codul care organizează acest poem.

Gândirea care se gândește pe sine este sursa de explicare a tuturor lucrurilor, la fel cum imobilitatea motorului prim este sursa tuturor mișcărilor:

Amiaza sus, Amiaza, gând pătruns
De sine, se gândește-n nemișcare...
Frunte completă, naltă-ncoronare,
Eu sunt în tine schimbul cel ascuns.

[*Midi là-haut, Midi sans mouvement*
En soi se pense et convient à soi-même...

Tête complète et parfait diadème[16],
Je suis en toi le secret changement.]

Astfel, metafizica lui Aristotel îi furnizează lui Valéry mitul călăuzitor al poemului său, un mit ce povestește felul în care orice text este produs plecându-se de la un nucleu organizator. Un motor prim imobil, impersonal și imaterial, miez nediferențiat al acțiunii-gândire, se postulează ca Unul și ca Început absolut. Chiar dacă își este autosuficient sau tocmai pentru că este așa, el exercită o atât de mare putere de atracție asupra materiei, încât pune în mișcare din aproape în aproape o cascadă de mobiluri din ce în ce mai materiale, care devin la rându-le, fiecare în domeniul său, motoare. Ființele conținute în potență în materie, și ea eternă și increată, primesc de la acest Principiu imuabil o formă imanentă, care este în același timp motorul intern al organizării lor și scopul ce trebuie atins la capătul seriei lor de mișcări și de transformări. Sub pretextul că explică una dintre marile enigme ale universului (de ce există mai degrabă mișcare decât imobilitate?), mitul narează, de fapt, travaliul de creație. Căci, într-adevăr, creatorul, la drept vorbind, nu creează. Face liniște — *tumult asemeni unei liniști mari*; halucinează un ritm — din el însuși? din afară? dar distincția dintre un afară și un înăuntru mai are vreun sens în această fază? —; își țintuiește gândirea pe acest mers nemișcat, a cărui reprezentare va constitui motorul prim al operei sale. Simplu demiurg, nu zeu adevărat, el își lasă această gândire să opereze singură într-o materie care se află la dispoziția ei și pe care ea o organizează imprimându-i din interior forma și finalitatea.

Între experiența particulară a lui Valéry și mitul aristotelic există un punct comun, spre care converge întregul poem fără a-l îngheța vreodată într-o formulare care i-ar steriliza înțelege-

16 Diadema este o figurare a temporalității abolite. Cf. aceste versuri din *Tânăra Parcă*:
Eram ca moartă; poate, visam, adeseori,
Nemuritoare-aproape, că viitorul clar e
Doar diamant ce-nchide coroana [le diadème]-n pietre rare (...)
[trad. Ștefan Aug. Doinaș, ed. cit., p. 87 — *N. t.*].

rea (comentatorilor le este lăsată această sarcină, de care voi încerca să mă achit acum): gândirea este o experiență motrice deplasată din Eul corporal în Eul psihic și devenită, în urma acestui fapt, imobilă și aptă de a concepe, la nesfârșit, structuri, sisteme, forme și coduri susceptibile să acopere câmpul *mereu din-nou-pornit* al transformărilor posibile și de a explica *schimbarea-n zvon a țărmilor verzui.*

Textul lui Valéry conține confirmări ale acestei ipoteze interpretative. Dorința, și ea tot un motor imobil, este viermele care roade corpul viu așa cum larva roade cadavrul. Marea închide în ea însăși propria-i mișcare într-un cerc care devine nemișcat (*Hidră-absolută (...) / Mereu mușcându-ți coada grea de astre*). Începutul ultimului vers al poemului reia începutul primului vers (*Acest pod calm*): reprezentantul psihic inconștient, care constituie cheia textului, nu s-a clintit în vreme ce poemul îi dădea ocol. Dar acestea nu sunt decât niște interpretări, care ar putea fi considerate discutabile, ale anumitor pasaje. O probă literală[17] găsim în strofa 21, care evocă cele mai celebre două aporii ale lui Zenon din Elea, săgeata care nu-și atinge niciodată ținta și Ahile care nu mai poate ajunge din urmă broasca-țestoasă plecată înaintea lui. Filosoful eleat, sprijinindu-se pe divizibilitatea infinită a intervalurilor dintre două puncte de pe o linie, demonstra imposibilitatea logică a mișcării fizice. *Ahile-n mers, stă țintuit pe loc* este o ilustrare aparte a acestui paradox mai general care face

[17] O confirmare extrinsecă textului îmi este adusă de către o specialistă în Valéry, Nicole Celeyrette-Pietri, care îmi scrie: „Mitul aristotelic al unui motor prim imobil îl obseda de multă vreme pe Valéry. Acesta a notat în *Caietele* sale [C., II, 154, 1900] *to prôton kinoun* (motorul prim) și a parafrazat această expresie de mai multe ori. Pe de altă parte, în perioada scrierii *Farmecelor*, el lucrează evident la o teorie poetică marcată de aristotelism (numeroase însemnări din *Caiete*, mai ales despre problema materiei și a formei, transcriu pasaje din *Metafizica* etc.). Specialiștii s-au oprit prea puțin, până în prezent, asupra acestui aspect. Mă întreb însă, atunci, dacă nu cumva «conținutul latent» nu îl reprezintă mai degrabă înscrierea — voită, foarte conștientă — a unei reflecții pe care cititorul este invitat s-o descifreze la un nivel «anagogic» de lectură (noțiune familiară și operatorie în cazul lui Valéry)". (Comunicare personală reprodusă cu acordul autoarei.)

din gândirea ce gândește mișcarea o gândire imobilă. Aici, conținutul latent își află punctul de apel către conținutul manifest. A muri înseamnă a fi cuprins de imobilitate sau a i te abandona. A-ți imobiliza trupul ca să gândești, a opri fluxul de reprezentări mentale pentru a le lega altfel echivalează cu a te expune unei experiențe interioare a morții.

Răspunzându-i unui interlocutor care, reluând argumentul lui Zenon, îi demonstra că mișcarea nu există, Diogene Cinicul se ridică și merge, calm ca un pod, mobil ca niște porumbei. În mod asemănător, naratorul din *Cimitirul marin* se înalță o dată cu vântul și *în valuri, spre-a sălta mai viu*, se-avântă spre *noi prospețimi, din mare exalate*. Poetul a încheiat cea de-a treia operație a travaliului său creator. Codul inteligibil a prins un corp sensibil: *hidra absolută* și-a găsit o *carne albastră*. Abia în momentul când un cod își desăvârșește incarnarea într-o materie căreia îi dă formă un text prinde cu adevărat viață. Opera, atunci, exală *prospețimi* și *vigori*. E *într-un delir stârnită*. Ultimele patru strofe ale poemului cântă dubla izbândă a artistului: ceea ce a creat este viu și, în felul acesta, el și-a redat lui însuși viață.

Materialul asupra căruia, în meditația sa mediteraneană asupra morții, naratorul și-a aplicat codul aparent astronomic și solar este corpul universului cu cele patru elemente ale sale, atât de dragi filosofiei grecești, care sunt descrise și puse succesiv în contrast; este corpul uman, cu musculatura și cele cinci simțuri ale sale, care îmbogățesc pe rând conținutul textului și stilul cu senzații când denotate, când surprinse în conotații figurative[18]. Între corpul universului și corpul naratorului se schițează o nouă tensiune generatoare a operei, ca tentativă de reducere a distanței dintre microcosmos și macrocosmos.

Dacă *podul calm* este *incipit*-ul, absolutul unui început, vârful corpului, inițiativa gândirii care prinde un grup de reprezentanți psihici inconștienți pentru a-l ridica la rangul de cod generator al operei și dacă urmarea textului este ceea ce rezultă ca formă și ca fond, adică inventarierea organelor de simț și a mus-

[18] Cititorul va găsi în Anexă o inventariere sistematică a cuvintelor având ca referenți senzații și mișcări omenești.

culaturii care dau carne acestei abstracțiuni și o îmbracă într-un stil, poemul ca tot care-și conține părțile este o piele care ține laolaltă senzualitatea, motricitatea, afectivitatea, un înveliș care unește pentru o clipă prezentul, trecutul și așteptarea unui viitor, o membrană care pune în armonie vibrațiile corpului cu ritmul lăuntric al codului. Aproape exact în acești termeni rezumă penultima strofă poemul care se încheie: *Piele de leu* [în original: *de panteră* — *N. t.*], împestrițată de stimulările ce se imprimă pe suprafața ei; *hlamidă găurită / De mii și mii de idoli mici, solari*, veșmânt suplu care se mulează pe formele și mișcările trupului și pe care îl străpung amplasamentele organelor de simț; *Hidră-absolută-n vraja cărnii-albastre / Mereu mușcându-ți coada grea de astre*, imagine fantastică a corpului trandafiriu investit autoerotic în stadiul narcisismului secundar (la care regresează obligatoriu creatorul). Această metaforă pelică nu este deloc surprinzătoare la un autor care scrie în *Caietele* sale, făcându-și public gândul în 1932, în *Ideea fixă*: *„Suntem niște ectoderme"* și *„Tot ce e mai profund în noi este pielea"*[19]. Creatorul gândește deopotrivă cu mintea și cu pielea[20]. Ființa umană obișnuită, atunci când gândește, nu se pricepe s-o facă decât fie cu una, fie cu alta.

Mult mai ușor și mai rapid poate fi semnalată prezența, în *Cimitirul marin*, a ultimelor două faze ale travaliului creator. Îndelungatul și minuțiosul travaliu stilistic și prozodic apare indicat încă de la începutul celei de-a doua strofe (*Ce pur efort de mici sclipiri consumă / Atâta diamant mărunt de spumă*). În poezie, cu-

19 „O, frază frumoasă... care va spune, care va realiza conturul acela miraculos ce pătrunde în toate cavitățile fără a părăsi frumosul ansamblu — inflexiune, trecere vie, mângâind, desenând orice lucru; conținând extremele în formă, capabilă de gândirea distinctă așa cum sub unitatea pielii mașinile distincte sunt adăpostite — colocate" (C., VI, 799, 1917).
„Artă Literară Perfectă
(...) Este o artă care a fost pusă la punct de antici (...) Nu procedează nici prin străfulgerări de spontaneitate, nici prin scurtcircuitări violente — nu se văd nici oasele, nici mușchii, nici nervii, doar o piele care le conține, le ascunde, le aurește fasciculele și le contopește unele-n altele. Învăluiește eforturile și unifică mișcările" (C., VI, 757, 1917).

20 Am dezvoltat, de altfel, și ipoteza că activitatea gândirii se sprijină pe constituirea a ceea ce am numit un Eu-piele („Le Moi-peau", *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1974, nr. 9, pp. 195-208).

vintele sunt niște pietre prețioase, iar o gândire cu o montură bogată transformă poemul într-o *„perfectă diademă"* (v. 77).

După mai mulți ani de muncă, compunerea poemului ia sfârșit. Mai rămâne de pus la punct doar ultima strofă. Naratorul pleacă (*Un aer amplu-mi frunzărește cartea* [*L'air immense ouvre et referme mon livre*]); anticipează publicarea și efectul ei dorit (*Zburați în zare voi, orbite pagini*): figură de stil care include în ultimele rânduri ale poemului „orbirea" și uimirea sperată a cititorului anonim, făcut astfel prezent în text.

Versul final: *Acest pod calm de pânze ciugulit* repetă metafora inițială a *podului calm*, a cărei polisemie a slujit drept principiu organizator al poemului, traduce *porumbeii* din primul vers prin *pânze* și introduce un nou verb de mișcare plin de mister pentru cititor și pentru comentatori: a ciuguli, a culege [*picorer*]. Pentru Valéry, prezența lui este cât se poate de logică în conținutul manifest: „Acest cimitir există. Domină marea pe care se văd porumbei, adică bărcile pescarilor, hoinărind, *ciugulind*... Cuvântul acesta a scandalizat. Marinarii spun despre o navă care se afundă cu capul în val că *împunge cu botul*. Imaginea e analogă. Se impune de la sine cui a văzut lucrul"[21]. Interpretarea conținutului latent mi se pare aici imposibilă, în lipsa altor asociații de idei ale autorului. *A ciuguli* este, din câte se pare, supradeterminat de o experiență personală, de o amintire inconștientă care scapă codului ce a organizat până în acel moment întregul poem și al cărei înțeles se sustrage atât cititorului, cât și autorului însuși. Necunoscutul, cu care orice vis nocturn și orice creație întreține un anumit raport, așa cum remarcă Rosolato în cartea sa *Relația cu necunoscutul*[22], a venit să-și înscrie *in fine* spațiul său alb.

Cimitirul marin e construit ca un sistem: întregul este prezent în mod diferit în fiecare dintre părțile sale, indiferent că e vorba de formă, de procedee stilistice, de succesiunea strofelor, de marile teme ale conținutului. Acest întreg este constituit de un reprezentant psihic inconștient pe care *incipit*-ul îl denotează încă

21 Citat *in* P. Valéry, *Œuvres*, T. I, La Pléiade, p. 1686.

22 *La Relation d'inconnu*, Gallimard, 1978. Într-o discuție personală, Rosolato îmi atrage atenția că acest vers final imită zgomotul ploii pe un acoperiș, zgomot care va fi fost punctul de plecare al poemului.

din start, depunându-i semnele pe pagină, conotând și autoreprezentând, într-o formă figurată, tocmai această înscriere pe cale de a se face. Reprezentantul psihic beneficiază de o organizare dinamică internă, concretizată prin opoziția acoperiș/mers, așa cum figura (*mers*) se opune fondului (*acoperiș*) sprijinindu-se, totodată, pe el, și așa cum în fizica lui Aristotel, ce este un model al gândirii occidentale, materia și forma coexistă și interacționează, fiecare în propriul său mod. Acest reprezentant psihic inconștient bipolar furnizează codul în jurul căruia se va dezvolta opera, așa cum Pământul și planetele învecinate lui gravitează, cel puțin în sistemul copernicano-galileic, în jurul Soarelui. Dezvoltarea trebuie înțeleasă atât în sens fotografic*, cât și în sens logic: poemul nu face altceva, în diacronia sa, decât să developeze și să suprapună în foi probe multiple trase după același negativ original (reprezentantul inconștient) cu ajutorul unor revelatori diferiți. Tradus în conținut manifest, altfel spus conștient, acest reprezentant inconștient îi oferă naratorului poemului o meditație mediteraneană asupra morții. Condensat într-un conținut latent preconștient căruia poemul, printr-o mișcare opusă de decondensare, îi dezvoltă fiecare fir în parte intersectându-l, totodată, cu celelalte, acest reprezentant inconștient este o formă pregnantă, adică gravidă cu cinci reprezentanți psihici preconștienți aparținând fiecare câte unei categorii diferite: un grup de reprezentări vizuale, un grup de reprezentări auditive, un grup de reprezentanți ai ritmului, un grup de reprezentanți de afecte și o imagine a corpului construită ea însăși, printr-un procedeu de „punere în abis" drag poeților din Renaștere, ca un microcosmos oglindind, prin organizarea lui internă, organizarea lumii și a textului: când capul e *acoperișul* pe care se pun în mișcare gândurile virgine care așteaptă să fie concepute (*porumbeii*), când poemul e pielea, pătată și găurită de impactul impresiilor senzoriale și motorii, dar care, *mereu din-nou-pornită*, se închide asupra sa însăși pentru a le conține, a le cuprinde și a le comunica. În sfârșit, ca atare, acest reprezentant inconștient

* *Développement* înseamnă, în limba franceză, atât „dezvoltare", cât și „developare". (*N. t.*)

rămâne inconștient, iar opera își află una dintre calitățile ei propriu-zis estetice tocmai în tensiunea dintre o dezvăluire care îmbracă nenumărate figuri și un necunoscut chemat să rămână așa și să se mențină în fundal. Atâtea figuri atât de variate, de precise, de minuțios compuse ne permit totuși să ne facem o impresie, o imagine, un sentiment, o idee despre acest fundal. În ceea ce mă privește, am spus cum îl interpretez. În acest poem, Valéry își evocă propria sa experiență singulară despre creația poetică, creație căreia, pe măsura derulării lor, îi înregistrează fazele succesive pe care le dispune apoi într-o ordine diferită în corpul poemului încheiat. Și, pentru a da seamă de această experiență individuală într-o limbă universală, recurge la modelul aristotelic al unui motor prim imobil.

Cimitirul marin este o explorare paralelă a resurselor corpului și a posibilităților gândirii (cf. epigraful pindaric: Nu visa la viața veșnică, epuizează doar invenția a ceea ce se poate face). În aceste două explorări, voința de totalizare este cât se poate de clară la narator. La fel de clară e și intenția de a menține distincte aceste două ordine, de a separa Eul psihic de Eul corporal, așa cum adolescentului îi place să se exerseze în această direcție și așa cum nevrozatul obsesional îi duce tehnica până la un grad patologic. Această dublă comparație se potrivește oare cu autorul poemului? Desigur, a recunoscut el însuși că a pus, în mod cu totul excepțional, în acest poem starea sa sufletească de adolescent — dar n-ar trebui oare să adăugăm: și starea sa trupească actuală? Desigur, prin rigoarea cu totul excepțională a prozodiei și a compoziției sale formale, prin organizarea împinsă la limită a unui conținut deosebit de bogat și de variat, acest poem face dovada unor trăsături prin excelență obsesionale: voință de ordine și de dominație, control prin nemișcare, fantasmă a atotputerniciei ideilor, lipsă a referinței la un posibil obiect al iubirii, plăcere de a-și reprezenta mental juisanța senzorială, autoreflecție asupra propriei funcționări psihice, luptă interioară cu moartea. Abordez aici o problemă pe care regret că n-o voi putea trata decât foarte pe scurt. Dacă ar fi avut mai mult decât niște mecanisme de apărare obsesionale, adică dacă ar fi suferit de o structură nevrotică obsesională, Valéry n-ar fi creat, ci doar ar fi

ruminat și, chiar dacă și-ar fi trecut în scris ruminațiile, opera sa ar fi rămas la stadiul unor bruioane neîncetat șterse și reluate, într-un plan de ansamblu pus neîncetat la îndoială. A crea cere din partea Eului posibilitatea de a stabili un dublu contact, cu Supraeul, prin interiorizarea codurilor, și cu Se-ul, prin permeabilitatea față de sursele pulsionale ale inconștientului, care sunt cele ale oricărei vieți psihice: din acest punct de vedere, care ne readuce spre o interpretare psihanalitică ceva mai clasică, dar și mai lejeră, a operelor, *Cimitirul marin* este și un poem al dualismului pulsional, al conflictului fundamental dintre pulsiunile vieții și pulsiunile morții, al triumfului întotdeauna provizoriu și mereu reluat al celor din urmă asupra celor dintâi. Spre deosebire de nevrozatul obsesional care rămâne fascinat, angoasat, paralizat de o gândire-așteptare-conjurare a morții, creatorul se desprinde de această gândire obsedantă, sterilizantă, ucigătoare prin crearea, care îi dă viață, a unei opere căreia i-a insuflat viață. Dar în acest poem exemplar, Valéry, după părerea mea, a descris un mecanism obsesional în mod necesar prezent și activ în orice travaliu creator, suprainvestirea narcisică a gândirii (opusă suprainvestirii narcisice a corpului la isteric): gândirea este împinsă, pe de o parte, să-și exploateze toate posibilitățile, iar pe de altă parte, să-și contemple propria funcționare. Așa ajunge ea să se considere motorul prim, imobil, al tuturor lucrurilor. Și mi se pare că, fără această credință, nimeni nu poate crea nimic.

III

TRAVALIUL CODULUI ÎN OPERĂ. SCHIȚĂ PENTRU O ORDONARE A DIVERSITĂȚII CODURILOR

Termenul de cod uimește prin polisemia sa, fiind — și iată un paradox asupra căruia scriitorii, logicienii și semioticienii n-au omis să atragă atenția — la fel de greu să i se găsească în vocabular o semnificație de bază din care să se poată deduce toate celelalte și să se construiască în gândire un metacod care, prin combinații și transformări, să genereze pluralitatea de coduri existente. Ar fi de-a dreptul un vis, demn de literatura *science-fiction*, să se realizeze o supermașină care să fie programată (de ce hiperminte?) pentru a produce toate codurile posibile (și ce i-ar mai rămâne altceva de făcut umanității în momentul când ar epuiza realizarea acestui program decât să se dezintegreze și să dispară ea însăși?). Tocmai pentru că există o diversitate infinită de coduri, drumurile creației sunt multiple. Reciproca este însă, mai degrabă, cea adevărată: tocmai pentru că au existat și vor exista întotdeauna, în sânul umanității, creatori, numărul și varietatea codurilor nu încetează să crească, să se extindă, să se înnoiască. A clarifica multitudinea de sensuri a termenului de cod înseamnă a contribui la înțelegerea travaliului creator. În acest scop, voi urmări evoluția cronologică a accepțiilor acestei vocabule.

Etimologic, codul înseamnă, după termenul trivial latinesc *codex*, scândura pe care a fost înscrisă culegerea de legi stabilită de împăratul roman bizantin Iustinian în veacul al VI-lea al erei noastre. La origine, codul are, așadar, două caracteristici: este

scris şi este juridic. Din punct de vedere psihanalitic, am spus-o mai sus, el corespunde unei instanţe în cea mai mare parte inconştiente a aparatului psihic, Supraeul, în măsura în care acesta este nu atât enunţătorul interdicţiilor, cât cel care introduce în ordinea simbolică al cărei prototip îl reprezintă limbajul.

Această consideraţie metapsihologică corespunde evoluţiei lexicale a termenului de cod, care este marcată, aşa cum vom vedea imediat, printr-o alunecare dinspre sensul juridic spre sensuri logice.

Codul este, prin urmare, în primul rând culegerea ansamblului de legi obligatorii într-un domeniu dat (civil, penal, comercial, profesional etc.) şi valabile pentru toţi indivizii aceleiaşi societăţi (propun să desemnăm acest sens originar şi de grad zero sensul 0). Un astfel de cod este în acelaşi timp o totalitate, neîncheiată însă şi deschisă remanierilor, o obligaţie însoţită de sancţiuni şi o punere în ordine implicită, schiţată doar şi nesistematică.

Dar cu mult înainte de Bizanţ şi de stabilirea primului codice, alţi împăraţi şi profeţi gravaseră în piatră diferite table ale Legii. Atât prin extensiune la societăţile fără scriere, în care se pot găsi totuşi sisteme de constrângeri sociale şi un început de organizare juridică, cât şi prin asimilarea cu alte sensuri ale termenului de cod, etnologii şi istoricii religiilor au putut să susţină că miturile aceleiaşi societăţi ţin de un tot structurat şi stabil (faţă de care organizarea spaţiului şi relaţiile de rudenie reprezintă alte tipuri de transformări), structură care are valoare de cod pentru toţi membrii societăţii respective (sensul 0_1). Voi preciza ceva mai departe ce anume trebuie să se înţeleagă prin structură şi prin ce anume se deosebeşte codul. Diferenţa dintre mitul unei societăţi „sălbatice" sau rurale transmis pe cale orală şi codul scris al unei societăţi civilizate (adică dotate cu un cod civil) ţine în bună măsură de stil. În Franţa, de pildă, Codul Civil aşa cum a fost el redactat sub Napoleon este scris într-un mod abstract, dar într-un stil atât de clar, de precis, de riguros, încât Stendhal, pe când redacta *Mânăstirea din Parma*, citea în fiecare dimineaţă două, trei pagini din el „pentru a-şi găsi tonul". Mitul este vorbit, se prezintă într-un mod narativ; prescrie prin imagini, concret, în clarobscur nu doar nişte obligaţii, ci furnizează asupra Naturii şi societăţii, într-un limbaj accesibil tuturor, explicaţiile care fundamentează aceste obligaţii. Din acest motiv ţinând de stil (când va veni vorba despre codul lingvistic, voi reveni asupra opoziţiei dintre stilul oral şi cel scris), marja de interpretare a codului este restrânsă; a mitului, foarte largă; fabula ocupă o poziţie intermediară: povestea ei se încheie, fără ambiguitate, cu o lecţie. Tocmai de aceea, spre deosebire de Stendhal, majoritatea scriitorilor preferă să-şi extragă inspiraţia mai mult din mituri decât din codurile juridice. Astfel, în pictură de pildă, scenele care se doresc explicit mitologice sunt nenumărate; cele relative la legi şi judecăţi umane sunt mult mai rare. Romanul *Gumele* al lui Alain Robbe-Grillet utilizează sensul 0 pentru formă şi sensul 0_1 pentru conţinut. Romanul are o scriitură seacă, apropiată de cea a Codului Civil, iar intriga aparentă este, dacă nu judiciară, cel puţin poliţistă; se bazează pe mai multe obligaţii, aceea de a nu-ţi ucide aproapele, de a acorda ajutor unei victime şi de a căuta şi pedepsi vinovatul. De fapt, este o versiune în plus a mitului lui Oedip: anchetatorul, care face parte dintr-o poliţie paralelă, ucide din nebăgare de seamă, în locul vinovatului, victima care tocmai scăpase dintr-un atentat şi în care el nu-şi recunoscuse tatăl natural de care nici el nu fusese, pe vremuri... recunoscut.

Să revenim însă la lexicografie. Plecând de la sensul 0, termenul de cod a evoluat spre sensuri nejuridice.

Codul începe să desemneze, atunci, un ansamblu de semne convenţionale care fac posibilă folosirea anumitor mijloace de transmitere a informaţiei sau a anumitor obiecte către cei şi doar către cei care cunosc codul (cifrul unei scrieri secrete, cheia care permite cunoaşterea combinaţiei unei închizători, pecetea, marca sau monograma de pe argintărie şi lenjerie, la limită chiar şi scarificările sau tatuajele care marchează o apartenenţă de grup) (sensul 1). Un astfel de cod, căruia i se mai spune şi grilă, nu mai aparţine tuturor membrilor societăţii, ci doar unei anumite categorii de persoane care se deosebesc de celelalte într-un mod care este, tocmai, semnificat prin intermediul acestui cod. Un atare cod nu este neapărat scris, dar oferă formula care permite

înțelegerea unor inscripții intenționate. Acest cod este mai restrâns în spațiu și timp decât precedentul: el poate și trebuie să fie schimbat dacă subcategoria socială pe care codul o deosebește vrea să-și păstreze „distincția" (în ambele sensuri, logic și moral, ale termenului și fiind de la sine înțeles că există distincții de semn + și de semn –, conotând, respectiv, elite și excluși).

În comparație cu codul juridic, codul cifrat rămâne o nomenclatură a cărei listă nu depinde explicit de o organizare logică internă și nu este închisă (chiar dacă epistemologii înclină să considere că nu există nomenclatură fără o teorie implicită subiacentă). În schimb, el își pierde, în acest caz, caracterul de obligație absolută, devenind convențional: nu mai comandă imperativ conduite, ci constituie o condiție a comunicării în interiorul unui grup, condiție care face această comunicare posibilă pentru inițiați, permițându-le să se identifice reciproc ca făcând parte din acest grup și protejând, în felul acesta, originalitatea și chiar existența acestuia.

De la codul secret se trece la codul înțeles ca un ansamblu de convenții permițând emiterea de semnale decodabile doar de către cei care dețin cheia, care cunosc cifrul, ajungându-se astfel (mai întâi în engleză, apoi în franceză) la un dans pur matematic, folosit de teoria informației și cibernetică: codul desemnează atunci orice sistem strict de corespondențe între ansambluri de semne (sensul 1 *bis*). Un astfel de cod are o caracteristică intrinsecă, și anume organizarea, și o utilitate sau finalitate, mai precis transmiterea informației. Prin extensiune, codul genetic, conținut în anumite molecule ale genelor (ADN-ul), transmite ceva numit analogic „informație" genetică și programează astfel realizarea unor caractere ereditare ale organismului individual. Acest cod deține un „alfabet" restrâns, dar care permite un mare număr de combinații.

Codul lingvistic (pe care ceva mai jos îl vom numi cod de sens 3) diferă de codul matematic (și de cel biologic) în mai multe puncte: organizarea lui pare mai complicată, multidimensională; este relativ suplu, capabil să evolueze chiar sub efectul mesajelor cărora le permite emiterea, pe când celălalt este riguros, rigid, imuabil; permite comunicarea (adică relația, schimbul, trimiterea înapoi la emițător și eventuala modificare de către acesta a mesajului său inițial) și nu doar transmiterea de informații; în sfârșit, codul matematic este un sistem care nu îngăduie decât combinații, în vreme ce codul lingvistic este un sistem care permite transformări. Este greu să situăm opera de artă în raport cu aceste două tipuri de cod, cărora în parte le scapă. Firește că orice operă transmite informație, dar operează mai mult decât atât, atinge sensibilitatea, imaginația și chiar și informațiile pe care le transmite sunt de forme și de niveluri atât de diferite și de imbricate, încât depășesc orice posibilitate de codificare. În plus, codul care activează în operă urmărește să producă nu numai combinații, ci și transformări; în schimb, opera, fie ea literară și utilizând codul lingvistic sau un alt cod asimilabil acestuia, nu declanșează un adevărat proces de comunicare, care să presupună răspuns din partea destinatarului și trimitere înapoi la emițător.

Așa cum scria René Passeron[1], „limbajul, ca și vorbirea, îl vizează întotdeauna pe celălalt. Cuvântul unuia așteaptă ca răspuns cuvântul celuilalt (...). Literatura (...) e o rostire care nu așteaptă răspuns. Esența vorbirii stă în dialog, cea a literaturii, într-un discurs special structurat pentru a fi admirat ca discurs (...). Rostire solitară și tăcută a celui care, asemenea lui Saint-John Perse, se retrage în camera cea mai îndepărtată din casă și este slujit de servitoarea cea mai bătrână, poemul nu va ieși din această izolare a sa decât pentru a fi emis fără speranță de revenire, în mod aluziv. Rostire singuratică, limbă aparte a unui grup prea puțin interesat să se facă înțeles de grupuri străine, dat fiind că limba pe care și-o creează îi este de-ajuns ca să se înțeleagă pe sine: Émile Benveniste, care le refuza animalelor funcția limbajului, afla criteriul de existență al acesteia în capacitatea unui ascultător de a răspunde unui locutor (indiferent dacă acesta i s-a adresat sau nu) folosind termeni extrași din același cod. Această capacitate trebuie considerată ca fundamental potențială atunci când e vorba despre genuri de discurs de-

1 „Introduction à la poïétique du collectif", în Groupe de recherche d'esthétique du C.N.R.S.: *La Création collective*, Clancier-Guenaud, 1981, pp. 9-13. Citatul se găsește la paginile 17-18.

venite genuri literare, deoarece acestea reprezintă foarte lesne niște jargoane de specialiști, făcute doar pentru specialiști (...). În măsura în care literalitatea însăși a textului, care transformă vorbirea pentru a-i conferi un statut îmbietor, inspiră alți vorbitori și îi împinge să scrie, și ei, sonete, observăm cum fenomene sociale precum moda pot deveni factori de *creație continuată* și de perfecționare a genurilor literare".

Scriitorul construiește rareori o operă pornind de la un cod de sens 1 sau 1 bis. Poate, în schimb, să utilizeze cu ușurință un astfel de cod pentru obținerea unor efecte formale de stil (acrostih, anagramă, inversare de litere etc.); pentru a recurge ironic sau comic la nomenclaturi sau la inventare lipsite de logică internă; pentru a caracteriza sau a ascunde identitatea unui personaj (cele cu cheie, de pildă); sau, în fine, pentru a-i dezvălui adevărul cititorului sau eroului (tot felul de urme sunt ridicate la rangul de indicii, a căror însumare sfârșește prin a alcătui un sistem de semne convenționale, un cod, a cărui descifrare aduce deznodământul unei aventuri sau chiar al întregii povești). În *Colonia penitenciară* (1914-1919) de pildă, Kafka amestecă sensul 0 cu sensul 1: în acea închisoare, articolele din Codul Penal încălcate de deținuți sunt înscrise direct pe pielea acestora. Capătă, astfel, contur o trăsătură proprie creatorului, capacitatea de a face să funcționeze împreună tipuri diferite de cod.

Plecând de la sensul 1 (codul ca cifru), trei mari derivări. Prima: codul este un ansamblu de reguli, de precepte al căror caracter nu mai este, de data aceasta, juridic sau logic, ci moral și social (codul onoarei, al politeții, al uzanțelor, deontologic etc.) [sensul 2 a]; sau tehnic (modul de întrebuințare al unei mașini, al unui produs, protocolul unei experiențe, prescripțiile ce trebuie respectate în conducerea unei acțiuni, a unui tratament) [sensul 2 b]. Sensurile 2 a și 2 b pot fuziona atunci când codul are în vedere activități cu caracter în același timp social și tehnic: regulile unui joc colectiv, consemnele unui test, instrucțiunile ce trebuie urmate într-o situație dată pentru ca anumite operațiuni să fie posibile.

Ca și cele de sens 1, codurile de sens 2 sunt mai mult niște nomenclaturi decât niște sisteme; ele pot fi reduse la niște algoritmi al căror prototip îl oferă rețetele de bucătărie sau de atelier. Și aceste coduri sunt tot niște proceduri bine puse la punct care nu generează neapărat comunicare.

Codul de circulație rutieră ilustrează cât de imbricate pot fi diferitele sensuri ale codului; el are, într-adevăr, un aspect juridic și penal (sens 0); presupune un sistem de semnale pe care orice șofer trebuie să știe să-l decodeze (sensul 1); în sfârșit, se prezintă ca o culegere de reguli și instrucțiuni care determină conduita ce trebuie adoptată în materie de circulație rutieră pentru a-i înlesni fluiditatea (sensul 2 b) și pentru a asigura cât mai multă siguranță posibilă pentru utilizatori (sensul 2 a). Până și sensul 0_1 poate să apară aici: un cântăreț parodiind, sub denumirea de autocirculație, decizia generalului de Gaulle de a organiza un referendum privind autodeterminarea Algeriei, iar un altul descriind ambuteiajele dintr-un sens giratoriu unde toate străzile ce ies din el sunt pe sens interzis au deschis, dacă pot spune astfel, calea pentru ridicarea codului rutier la rangul unui mit modern (sens 0_1). Zugrăvirea codurilor sociale diferite în funcție de clasă, regiune, credințe, generație și a neînțelegerilor, comice sau tragice, care decurg de aici constituie unul dintre subiectele favorite ale romanului, teatrului, eseului, în special pentru autorii „naturaliști". Mă voi mulțumi să amintesc, în acest sens, de Zola sau de *Vara cea frumoasă* (1955) de Cesare Pavese.

A doua derivare. Atunci când obiectivul codului nu mai este acela de a reglementa comportamentele indivizilor în cadrul colectivității, modul de întrebuințare al unor unelte sau ingrediente ori fabricarea unor obiecte, ci de a le permite acestor indivizi să comunice unii cu alții, codul prin excelență devine codul lingvistic (sensul 3). O suficientă competență a interlocutorilor într-o aceeași limbă face posibile anumite serii de activități care aparțin propriu-zis registrului comunicațional: a decoda un mesaj primit de la altcineva; a-i semnala emițătorului nu numai că mesajul a fost primit, ci și cum a fost el decodat, pentru ca emițătorul să emită un alt mesaj aprobator, rectificativ sau complementar; a coda anumite mesaje care-i vor face cunoscute, în schimb, emițătorului reacțiile, ideile, intențiile și părelile destinatarului; a reflecta asupra înseși naturii codului care face co-

municarea posibilă și a formula caracteristicile și proprietățile acestuia. Orice comunicare presupune, pe de o parte, acordul interlocutorilor în privința unui cod și, pe de altă parte, ca semnalele emise în temeiul acestui cod să circule în ambele sensuri. Codul lingvistic se exprimă prin limbile vorbite, dar însușirea lui e precedată, iar exprimarea lui, însoțită de un întreg limbaj al corpului, pe care P. Guiraud[2] îl subîmparte în trei domenii: kinezic, proxemic și prozodic. Una dintre problemele caracteristice operelor scrise, deci literaturii, este aceea de a inventa modalități de a folosi codul lingvistic capabile să ofere echivalente ale gestului, mimicii, intonației etc., altfel spus, să găsească semne verbale capabile să evoce acest limbaj al corpului. Mai adaug, de asemenea, că orice operă (literară sau nu) este un ansamblu de mesaje emise de autor în direcția unor destinatari în general anonimi și că cititorii sau utilizatorii operei trimit la rândul lor, uneori, mesaje autorului, cel mai adesea altor utilizatori, efectivi sau potențiali, iar că în cazul operelor „importante" se produce o întreagă circulație de comunicări interindividuale și chiar sociale, dar și intrasubiective, adică o activare a comunicării între inconștientul, preconștientul și conștientul destinatarului. Această activare poate fi recunoscută, așa cum spuneam ceva mai sus, prin proliferarea reveriilor treze, prin apariția de vise nocturne și uneori chiar prin declanșarea unei „decolări" interioare. Ceea ce am numit travaliul operei corespunde, în cazul destinatarului, travaliului creator al autorului-emițător. Acest fapt ne îngăduie să studiem operele din perspectiva unui cod generator de comunicări. Iată două exemple ce decurg din această perspectivă. Jakobson a descris codul poetic ca pe o pliere a axei paradigmatice pe axa sintagmatică. Invers, U. Eco a propus să descriem codul teatral ca pe o pliere a axei sintagmatice pe axa paradigmatică.

Ce este un cod lingvistic? Este ansamblul, propriu unei limbi naturale, de semne convenționale și de reguli operaționale de aranjare a lor, care fac posibilă utilizarea acestei limbi de către cei și doar de către cei care cunosc aceste semne și aceste reguli

2 *Le Langage du corps*, col. „Que sais-je?", P.U.F., 1980.

(sensul 3). Codul lingvistic se deosebește de precedentele prin aceea că posedă și o funcție metacomunicațională: el este, într-adevăr, singurul care pune la dispoziție un mijloc de a comunica informații despre el însuși și despre toate celelalte coduri: nu pot comunica ceea ce eu gândesc în momentul de față despre această problemă decât prin utilizarea unui cod lingvistic. Aceste semne, limitate ca număr, posedă o dublă articulare, cu niște semnificați (prima articulare) și cu niște semnificanți (a doua articulare), altfel spus, ele articulează sunete sau grupuri de sunete la unități de sens, care fac trimitere la niște „lucruri" cărora ființa umană le-a făcut, de altfel, experiența, corporală sau mentală. Acest cod general combină o serie de subcoduri particulare, variabile de la o limbă la alta: subcodul fonologic, care determină combinațiile de sunete în foneme și combinațiile de foneme unele cu altele după niște reguli dintre care principala, cel puțin în limbile indo-europene, este cea a opoziției binare distinctive; subcodul semantic, care produce un lexic și îi reglementează utilizarea pe cele două dimensiuni, a denotației și a conotației; subcodul gramatical și sintactic, care determină înlănțuirile de sensuri după modificările de formă și de funcție ale cuvintelor și după amplasarea cuvintelor în frază etc. De ce, într-o limbă dată, un anumit subcod fonologic este asociat, de pildă, cu un anumit subcod semantic? Este vorba despre o asociere arbitrară sau ascultă ea de niște reguli, ele însele derivate dintr-un cod rămas, până acum, pur ipotetic? Sunt niște întrebări fără răspuns. Codurile lingvistice le permit oamenilor să-și comunice experiențele despre lume (lumea exterioară și lumea interioară). Dar fiecare școală de lingvistică tinde să aibă propria sa definiție referitoare la cod — ca și cum faptul, rămas inexplicabil, al pluralității limbilor naturale s-ar reproduce, în cazul lingviștilor înșiși, sub forma unei multitudini de concepții asupra codului lingvistic. Pentru unii, codul lingvistic privește și performanța; el este ansamblul utilizărilor „normale" ale unei limbi, al celor care, altfel spus, se impun la un moment dat, într-un grup social dat (cf. sensul 2 a). Pentru alții, codul nu privește decât competența: codul lingvistic este sistemul invarianților aflați la baza lexicului și a gramaticii, care permit construirea

tuturor frazelor posibile dotate cu sens dintr-o limbă dată pentru cei care folosesc această limbă (cf. sensul 1). A fost posibilă chiar emiterea ipotezei că prima lege juridică, aceea care ar întemeia posibilitatea ca toate celelalte legi să fie înțelese și deci operaționale, dar care în general rămâne neformulată, este cea care îi obligă pe toți membrii unui grup, unei societăți să vorbească aceeași limbă; enunțul tautologic și metacomunicațional: „fiecare individ este obligat să cunoască legea" o presupune. Sensul 3 (lingvistic) regăsește, astfel, sensul originar (juridic), cel pe care l-am numit sensul 0. Sunt binecunoscute, de altfel, dificultățile și tensiunile interne din colectivitățile în care se vorbesc mai multe limbi. Și în acest caz, un exemplu legendar, acela al turnului Babel, a ridicat de multă vreme această constatare la rang de mit (sensul 0_1). Specificitatea literaturii se datorează, evident, faptului că ea utilizează aproape în exclusivitate codul lingvistic (benzile desenate sau poemul pus pe muzică reprezintă niște compromisuri, de ordinul simplei juxtapuneri, cu codul pictural sau cu cel muzical) și posibilității pe care acest cod i-o oferă scriitorului de a „traduce" în textul său operațiile și produsele celorlalte coduri. Scriitorul își poate compune textul nu numai ca pe un discurs, ci și ca pe o sonată sau simfonie, ca pe un tablou figurativ sau nonfigurativ, ca pe un balet, ca pe un templu grecesc sau ca pe o catedrală gotică. El poate întruchipa în opera sa scrisă scriitori, dar și pictori, muzicieni, sculptori, cineaști, cântăreți. Problema este dacă și celelalte arte posedă un astfel de cod caracterizat nu numai printr-un lexic și o gramatică, ci și printr-o dublă articulare, prin opoziții distinctive binare, prin două axe echivalente celor ale denotației și conotației, prin variabilitatea formelor după funcții, prin rolul capital al pozițiilor unităților de sens în interiorul unui același spațiu. Această problemă este însă mult prea controversată și mult prea puțin lămurită ca să mă pot extinde mai mult asupra ei.

O dată cu codul lingvistic, trăsăturile pe care le conota sensul prim al vocabulei „cod" devin mai incerte: un astfel de cod rămâne o totalitate, dar care conferă o unitate și o coerență cu totul relative unei limbi date, din pricina mulțimii, eterogenității și independenței posibile ale subcodurilor componente; acest

cod rămâne unul impus, dar acest fapt este valabil mai cu seamă pentru copii și pentru cei aserviți unora care vorbesc altă limbă, în vreme ce, pentru cei care-o vorbesc, se poate presupune că el face obiectul unei convenții implicite, prorogate prin prelungirea tacită a valabilității, caracterul convențional al majorității semnelor și regulilor lor explicând numărul aproape infinit de limbi naturale; în sfârșit, ca și codul juridic, codul unei limbi naturale își păstrează o relativă stabilitate: e susceptibil de modificări mai mult sau mai puțin rapide și importante în funcție de circumstanțe, medii și subcodurile implicate: uneori codurile modelează istoria, alteori istoria schimbă codurile. Există, în schimb, alte trăsături care particularizează codul lingvistic în cadrul familiei, devenite numeroase, a codurilor (arbitrarul relației dintre semnificant și semnificat, bidimensionalitatea axelor de referință etc.).

Această evoluție semnalează, după părerea mea, elasticizarea crescândă a Supraeului primitiv sadic, interzicător și distrugător, și integrarea în Eu a Supraeului regulator, așa cum am arătat ceva mai sus.

O diferență esențială (din punctul de vedere al travaliului creator, care este tema lucrării de față) între codul juridic și codul lingvistic stă în faptul că primul e scris și produce judecăți care și ele sunt scrise (codul juridic recurge, prin urmare, la un cod de limbaj anterior lui), în timp ce al doilea, codul lingvistic, face, în primul rând, posibilă achiziția vorbirii (la rându-i, condiție a învățării scrierii), nefiind, el însuși, la început, nici scris, nici intenționat (ceea ce-l deosebește și de codurile „cifrate" ale limbajelor artificiale): chiar și la ora actuală, strădaniile lingviștilor de a transcrie codul propriu unei limbi naturale se izbesc de nenumărate dificultăți de scriere și incertitudini de conceptualizare. Totodată, acest fapt explică ispita de a vedea în codul lingvistic originea, temeiul sau modelul tuturor codurilor.

Ce aduce nou trecerea de la discursul oral la cel scris? Codul și mesajele pe care el le generează rămân aproape aceleași. Ce se schimbă e stilul. Stilul oral, utilizabil între niște persoane care pot nu numai să se audă, ci, de obicei, să se și vadă, depinde de factori infraverbali și prelingvistici (intonație, mimică,

posturi, gesturi de însoțire) ce presupun coprezența fizică a naratorului și ascultătorilor. O dată cu scrierea, care permite comunicarea între persoane absente, apare posibilitatea, dar și necesitatea unui stil intern al mesajului: textul scris, pentru a fi corect interpretat, trebuie nu numai să fie alcătuit din enunțuri comprehensibile conform codului lingvistic în vigoare, ci și să conțină modalități de enunțare care sunt niște echivalenți stilistici ai intonației și gestului și care au rolul de a preciza intenția — imperativă, informativă, ironică, ludică, emfatică etc. — a emițătorului mesajului. Orice cod, în momentul când produce un mesaj scris, se scindează într-un subcod care guvernează conținutul și un alt subcod care-i comandă forma, scindare sau dedublare în conformitate cu principiul semiotic fundamental scos în evidență de Barthes potrivit căruia orice sistem de comunicare nu numai că slujește transmiterii mesajelor a căror producere o permite, ci se și desemnează pe el însuși în calitate de cod. Aceste două subcoduri pot fi paralele (forma reducându-se la un simplu semn de redundanță al conținutului, ca în Codul Civil napoleonian), complementare (forma și conținutul dovedindu-se a nu fi decât două transformări diferite ale aceluiași cod de un grad mai abstract), opuse (tensiunea dinamică ce rezultă din distanța dintre ele contribuind la a conferi operei de artă sau celei de gândire valoare estetică sau, respectiv, efect de adevăr) etc.

Prin cod înțeleg, în lucrarea de față, acele sisteme de comunicare ce guvernează când conținutul mesajelor, când stilul mesajelor, când raporturile dintre formă și conținut; operele cele mai originale fiind, deseori, cele din al treilea tip: este vorba despre cele care înnoiesc raporturile dintre materia mesajelor (sonoră, verbală, plastică etc.), conținutul pe care mesajul îl transmite relativ la lucrurile la care face trimitere și stilul mesajului, care face prezent corpul interlocutorilor absenți.

A treia derivare. Noțiunea de cod devine sinonimă cu cea de *sistem*, adică un întreg diferit de simpla sumă a părților sale și de așa natură, încât aranjarea părților în cadrul totului îi conferă acestuia proprietățile sale caracteristice (sensul 4). Conform acestei generalizări, orice cod este un sistem (și chiar un sistem de sisteme), dar nu orice sistem este cu necesitate un cod. Un cod este un sistem având funcția de a comunica producând mesaje: acest fapt privește toate artele, literare sau nu. Cu noțiunea de sistem, accentul e pus pe organizarea internă care face din acest tot o realitate unică, distinctă de părțile ei componente și discernabilă de celelalte întreguri, în măsura în care acestea sunt fie compuse din alte părți, fie compuse altfel din aceleași părți. Necesitatea codului nu mai este una de origine externă (presiunea morală și socială), ci este intrinsecă acestuia: reprezintă o necesitate pur logică ce decurge din aranjamentul părților în cadrul întregului. Sistemul nu păstrează decât o parte dintre caracteristicile codului lingvistic: poziția unui element în cadrul ansamblului devine trăsătura esențială; sistemele sunt orientate pe două sau mai multe axe care determină aceste poziții (abscisa și ordonata în geometria analitică, axa paradigmatică și cea sintagmatică în limbaj). În fine, sistemele sunt infinit variabile; e suficient să li se schimbe elementele și/sau aranjamentul. În mod ciudat, dar, fără îndoială, tocmai din pricina acestei variabilități, vocabularul a multiplicat termenii având un sens atât de apropiat de cel de sistem, încât uneori deosebirea dintre ele este greu de justificat: schema dinamică a lui Bergson, schemele psihologilor inteligenței, forma bună a așa-numitei *Gestalttheorie*, modulul arhitecților, matricea algebriștilor, combinatorica probabilistă a aranjamentelor, permutărilor și combinațiilor, cadrul, planul, arborele etc. Fiecare dintre aceste variante manifestă tendința de a se propune ca model înaintea celorlalte, ceea ce constituie o sursă de apropieri novatoare, de simple analogii plăcute sau de foarte multă confuzie în idei. Oricum, creatorii se folosesc de orice element; exploatează cât mai bine pentru propriile lor interese această diversitate și găsesc întotdeauna, pentru a-și genera opera, fie un cod aparte neașteptat în cadrul unui tip curent de cod, fie un cod destul de simplu, dar de un tip nou.

Două cazuri particulare sunt problematice în legătură cu travaliul de creație: programul și structura. Un *program* este un sistem ordonat și formalizat de operații în același timp necesare și suficiente pentru obținerea unui rezultat: așa sunt, de pildă, codul chimic sau cel genetic ori limba artificială alcătuită din sigle

și operatori care permite programarea unui computer (sensul 1 *bis*, revizuit și complicat în lumina sensului 4). Încercările de a programa mașini pentru ca acestea să producă, în locul oamenilor, opere pornesc de la o intuiție justă (a treia fază a travaliului creator este, într-adevăr, punerea în operă a unui cod), dar, dat fiind că rămân doar la această fază, ele intră în contradicție cu indispensabila complexitate a travaliului de creație. Una dintre diferențele esențiale, poate, dintre talent și geniu provine din faptul că cel dintâi încearcă să sară peste primele două faze (produce mai mult decât creează), în timp ce al doilea parcurge, nu fără dificultăți, nu fără întoarceri în urmă, nu fără abateri pe piste false, întregul travaliu psihic creator.

Îndărătul acestui tip de cod-program se profilează un mit, acela al Golemului, al ființei modelate din lut de un stăpân al codului care și-ar programa creatura pentru a o tranforma într-un servitor neobosit, constant și mașinal al poruncilor sale, robotul perfect. Invocând mitul (codul în sens 0) împotriva codului sofisticat de sens 4, literatura își ia o dată în plus revanșa, indiferent că o face pentru a purcede, sub masca science-fiction-ului, la o invenție fantastică, denunțătoare și derizorie, a tuturor programărilor care își pot lua ca obiect ființa umană sau, ca în cazul lui Aldous Huxley în *Minunata Lume nouă* (1932) sau George Orwell în *1984* (apărută în 1949), pentru a denunța, sub forma unei reduceri la absurd, o societate automatizată prin inginerie biologică sau prin porunca paradoxală ridicată la rangul de regulă de viață politică. Mai mult decât celelalte arte, literatura poate contrabalansa riscul instaurării unei puteri tiranice pe care deținerea unui cod i-o poate oferi deținătorului. Acolo unde știința este victima unei utopii (aceea de a crede că, punând la dispoziția tuturor oamenilor cunoașterea posibilă a tuturor codurilor, se poate preveni instaurarea unei tiranii științifice), literatura nu numai că denunță utopiile, dar utilizează la maxim proprietatea, deja enunțată, a codului lingvistic de a contopi sau de a opune codurile; ea ne îngăduie să ne slujim de un cod împotriva altuia; ea poate chiar să utilizeze un cod pentru a produce niște mesaje care să se întoarcă împotriva acestuia. Roland Barthes, spunând că orice limbă este fascistă, furnizează, în

acest sens, un exemplu pe care am putea să-l considerăm canonic.

Celălalt caz particular al noțiunii de *sistem* îl reprezintă *structura*, în înțelesul strict pe care i-au dat-o formaliștii ruși în lingvistică și Lévi-Strauss în antropologie. O structură este un sistem care satisface două condiții: pe de o parte, este alcătuită dintr-un repertoriu de unități care se diferențiază după serii de opoziții distinctive binare și după reguli de aranjare a acestor unități care conferă o coeziune internă sistemului; iar, pe de altă parte, „această coeziune, inaccesibilă prin observarea unui sistem izolat, se vădește prin studierea transformărilor mulțumită cărora putem regăsi proprietăți similare în sisteme aparent diferite"[3]. Nici prima, nici a doua dintre aceste condiții (dacă, firește, n-avem de-a face cumva cu un spirit de... sistem care ar vrea să aplice cu orice preț poieticii un structuralism ce-ar deveni, astfel, ideologic) nu sunt satisfăcute de către opera de artă, cea de-a doua încă și mai puțin decât prima. O operă are o calitate estetică pentru că este originală; ea este originală pentru că nu seamănă cu nici o alta și nu poate fi comparată decât la nivelul unor elemente izolabile din ansamblu. Este un sistem care refuză să devină o structură, dar dacă devine, cade într-un academism care sterilizează procesul creator. Pentru a putea totuși să introducă această excepție enormă și deranjantă în... sistemul lor, semioticienii au creat conceptul special de *idiolect*: opera are într-adevăr o structură, dar care nu-i aparține decât ei; este o limbă vorbită de o singură persoană. Același lucru îl înțeleg și eu atunci când descriu surprinderea și aproprierea, de către creator, a codului care va fi organizatorul operei sale: el se înstăpânește asupra unui cod făcut numai pentru el, dar prin derivarea, transformarea, distrugerea sau permutarea codurilor deja existente. El își inventează o limbă numai a lui, pe care o croiește însă din limba comună, pe care o și primenește, astfel, sub diverse aspecte. Toate acestea mă îndreptățesc să vorbesc mai curând despre cod decât despre structură. Semioticienii au mai ob-

---

3 Claude Lévi-Strauss, Lecție inaugurală la Collège de France, 5 ianuarie 1960.

servat, de asemenea, că opera estetică este, mai mult decât un sistem, un sistem de sisteme — în ceea ce mă privește, aș prefera să spun: un sistem de subcoduri. Ține de domeniul psihanalistului să explice motivul: și aparatul psihic este tot un sistem, compus din trei subsisteme. Opera se elaborează printr-o tensiune între două tendințe: o tendință spre operativitate (opera construindu-se după logica unui cod de programare care, la limită, i-ar automatiza fabricarea) și o tendință spre figurativitate (opera devenind analoga acestui sistem de gradul al doilea care este aparatul psihic, devenind o oglindă spartă, deformatoare, măritoare și clarificatoare a acestuia).

Polisemia termenului de cod ar putea fi, prin urmare, rezumată astfel:

- Sensul 0 : Strângere laolaltă a legilor scrise
- Sensul 0_1 : Mit (transmis pe cale orală)
- Sensul 1 : Cifru, cheie, sigiliu, grilă
- Sensul 1 *bis* : Sistem de corespondențe între ansambluri de semne
- Sensul 2a : Ansamblu de precepte morale și sociale
- Sensul 2b : Ansamblu de instrucțiuni tehnice
- Sensul 3 : Sistemul de semne și de reguli al unei limbi naturale (căruia i se adaugă un subcod al stilului care privește textul scris)
- Sensul 4 : Sistem, program, structură

Reiese cât se poate de clar de aici că noțiunea de cod este una abstractă, variabilă, multivocă, pluridimensională. De aceea, nici nu trebuie să ne mire constatarea unei afinități între cod și travaliul creator. Aceeași complexitate și bogăție există în ambele cazuri. Un cod nu se descoperă asemenea unei comori, scormonind pe dibuite în pământ sau sub apă. Prinderea lui necesită un travaliu în care procese psihice primare intervin în stări particulare ale Eului și în procese intelectuale extrem de elaborate. Cu cât sunt mai îndepărtate formele de gândire și nivelurile de simbolizare (de la imagine până la concept) pe care opera le face să coexiste, „baleindu-le", asemenea unui fascicul

luminos mobil, câmpul, cu atât șansele ei de a fi originală sunt mai mari. Reciproc, travaliul creației impune cuprinderea și însușirea fie a unui nou cod, fie o aplicare nouă a unui cod deja disponibil. Indiferent că-l numim decolare, salt epistemologic sau gândire divergentă, demersul creator presupune momentul unei astfel de cuprinderi. Pentru a izbuti, ea presupune o minte capabilă să nu se lase dominată de diversitatea codurilor deja cunoscute, dar care să dispună de ele în caz de nevoie, putând să treacă rapid în revistă cataloagele lor interiorizate; capabilă, totodată, să treacă pe neașteptate de la un tip de cod la un altul; capabilă, de asemenea, să facă să funcționeze împreună coduri neaparținând aceleiași categorii; capabilă, în plus, să raporteze mai multe coduri unele la altele; capabilă, în sfârșit, să întoarcă un mesaj împotriva codului care l-a generat.

Ordonarea lexicală pe care am propus-o mai sus tratează diversitatea de coduri dintr-un punct de vedere sincronic — și este cât se poate de adevărat că travaliul creator operează sincronizări și desincronizări ale codurilor: este dimensiunea lui așa-zicând orizontală. Dar codurile trebuie examinate și dintr-o perspectivă ontogenetică, fie și doar pentru a clarifica, pe de o parte, o altă caracteristică a activității creatoare a spiritului, aceea de a se mișca între urmele unor niveluri cronologice diferite, până la găsirea uneia capabilă să trezească această nouă aprehendare a unui cod; și, pe de altă parte, pentru a lămuri o proprietate fundamentală a stilului, care constă în a multiplica denivelările, în a-i da operei o dimensiune verticală, în a aduna și în a face să intervină, pe neașteptate, ici și colo, eșantioane ale unor forme mentale care s-au succedat, substituit, izgonit, suprapus, pentru creator, încă de la începutul vieții sale individuale, dacă nu chiar încă de la începuturile culturii din care el face parte (sau la care se raportează). Ceea ce numesc dimensiunea orizontală în crearea unei opere constă în a face să coexiste și să conlucreze (fie și opunându-se) coduri de tipuri foarte îndepărtate unele de altele și chiar, la limită, în a-i face pe ceilalți (și în primul rând pe tine însuți) să creadă că ai găsit codul explicativ al tuturor codurilor. Dimensiunea verticală are un țel recapitulativ: acela de a reuși ca un număr cât mai mare dintre vechile

moduri de a simți, imagina și gândi să fie păstrate, readuse la viață, redevenind astfel prezente și active; utopia constând, aici, în a pretinde să totalizeze istoria — propria istorie personală, cea a societății și, la limită, cea a umanității. Dar indiferent că se petrece pe una sau alta dintre aceste două axe (diacronică sau sincronică), „decolarea" creatoare, relaționând coduri dintre cele mai diferite ca organizare internă și cronologie, realizează ceea ce am putea să numim marea abatere, marea distanțare.

Dimensiunea diacronică a codurilor și reluarea lor prin stil

Un nou-născut nu supraviețuiește decât cu condiția ca mama sau altă persoană din preajmă să-i decodeze strigătele, mimica, pozițiile, iar ceva mai târziu gesturile și intonațiile, altfel spus, să identifice, pe baza acestor indicii dintre care, mai târziu, unele vor deveni semnale, nevoile corporale și trebuințele psihice ale micuțului, știind să le deosebească pe unele de altele. Privit din perspectiva ontogenezei, codul își schimbă miza: nu mai reprezintă o obligație juridică, o uzanță socială, un cadru logic, motivația unor formule științifice sau tehnice. Este vorba, acum, pe termen foarte scurt, despre viața sau moartea unei ființe incapabile să vorbească, să se miște, să se întrețină; despre moartea ei fizică sau despre moartea ei psihică, după tipul de trebuințe care ar fi cel mai grav sau cel mai cumulativ ignorate. Sugarul nu dispune de nici un cod pentru a-și comunica experiența privitoare la lucruri și la el însuși, începând cu cea referitoare la propriul corp: psihismul său, aflat în stadiul primar al non-integrării, nu este suficient de evoluat pentru ca el să fie un subiect capabil să trăiască experiențe, iar propriul său corp îi este o realitate la fel de străină ca și lumea exterioară. Acest corp este, firește, programat în așa fel ca anumite funcții precum circulația, respirația, digestia sau excreția să se realizeze automat. Dar numai adultul cultivat știe lucrul acesta, iar încrederea în funcționarea naturală a organismului pe care mama și cei foarte apropiați i-o arată în mod concret copilului pune bazele încrederii pe care acesta la rândul său o va putea dobândi, încredere în el însuși, în funcționarea propriului corp și a propriei gândiri. Dacă această dovadă lipsește sau este oferită în sens opus, contra curentului, apare o pervertire primară a faptului de a trăi, care va atrage după ea pervertiri ale simțirii și gândirii. În plus, cu cât sugarul crește, cu atât funcțiile care încep să se dezvolte sunt funcții de schimb, care presupun aflarea răspunsurilor necesare (de la aer și hrană, până la îngrijiri, zâmbet și cuvintele adresate) în mediul fizic și social. Copilul descoperă scheme, apoi scheme de tipuri diferite, apoi scheme de scheme, cu prilejul reacțiilor obiectelor pe care le manipulează cu gura, cu privirea, cu mâinile și, imediat ce va fi în stare, cu întregul său corp, dar și cu ocazia răspunsurilor date de anturajul uman la indiciile pe care el le emite — răspunsuri pe care începe să le recepteze, încetul cu încetul, ca pe niște semnale din care învață să emită el însuși, la rându-i, prin imitație ecopraxică sau ecolalică. Copilul începe să deosebească, astfel, treptat (dar și să amestece, să generalizeze, să combine, să interpoleze) scheme, care prezidează cunoașterea și acțiunea, și coduri, care guvernează comunicarea. Un procedeu (artistic atunci când e dominat, psihotic când nu e) repetă această diferențiere-confuzie primordială: a face ca o schemă să funcționeze sub formă de cod, iar un cod sub formă de schemă.

Opera romanescă și dramaturgică a lui Samuel Beckett explorează gradul de sărăcire compatibil cu supraviețuirea copilului până la care se pot reduce aceste semnale primite și emise: o voce anonimă în întuneric (*Companie*, 1980), o agitație gestuală ca o mișcare browniană care se stinge și dispare în nemișcare (*Depopulatorul*, 1970), un însoțitor mai vârstnic, frate mai mare sau tată, care învață totuși să se târască, să meargă, la nesfârșit însă, fără scop (*Molloy*, 1951). Biografia lui Beckett scrisă de Deirdre Bair (1978) confirmă diferite lucruri la care ne puteam aștepta: scriitorul a avut o mamă puritană și frigidă, care și-a separat de foarte devreme camera de cea a soțului, dându-le băieților ei o educație mecanică și rigidă; cei doi frați au dezvoltat, prin compensație, după exemplul mai cald al tatălui, un trup musculos și o hiperactivitate sportivă.

Schemele senzorio-motorii și apoi conceptuale care guvernează mai întâi manipularea fizică, apoi pe cea mentală a obiec-

telor (inclusiv a ființelor vii privite ca obiecte fizice) sunt activate de investiri libidinale și agresive ale acestor obiecte. Prin exercițiu, copilul își însușește cunoașterea intuitivă și folosirea concretă a acestor scheme, între care stabilește diferențe și continuități (sincinezii, sinestezii...), iar dorința sa de a le arăta celor din preajmă că are știință de aceste scheme (ca răspuns la dorința pe care i-o arată anturajul ca el să-și însușească această știință) adaugă utilizării practice funcționale a acestor scheme o utilizare comunicațională care transformă exersarea unei scheme într-un mesaj al cărui cod se presupune că este tocmai această schemă. De unde, de pildă, apariția unui cod olfactiv, atât de dezvoltat la multe animale, atât de important, fără doar și poate, pentru sugar în alăptare și îngrijirile corporale, dar care rămâne insuficient cunoscut de către adulți: aceștia nu-l utilizează decât în gastronomie, în amor și uneori în literatură (în *Arborii de vanilie*, 1938, Georges Limbour a știut să redea vraja exercitată de un miros deosebit evocat de titlul romanului său). Codul gustativ, mai simplu, decurge dintr-un reflex înnăscut. Nou-născutul răspunde prin patru mimici distincte la cele patru gusturi fundamentale, dulcele, săratul, acrul și amarul (și printr-o lipsă de mimică la insipid). Creșterea și educația îi conferă acestui reflex o oarecare marjă de suplețe, care poate merge de la rafinamentul estetic al unui amestec bine dozat până la inversarea patologică a valorilor naturale, adică biologice (de pildă, plăcerea provocată de amarul până la vomă). Codul vizual este, în schimb, de o mare complexitate: el se bazează pe numeroase scheme elementare — scheme ale contururilor, ale clarităților, ale distanțelor, ale culorilor, ele însele combinate în scheme de scheme ce dobândesc foarte repede valoare de cod în ceea ce privește reliefurile, perspectivele, planurile spațiului, combinații care suportă mai apoi influența codurilor estetice care guvernează, de pildă, organizarea peisajului într-un tablou sau montajul planurilor într-un film. La fel se întâmplă și în cazul codului auditiv, cu schemele lui elementare referitoare la zgomote (zgomotele exterioare și cele interioare corpului confundându-se vreme îndelungată), la sunete și armoniile lor, la ritmuri, la intonațiile și melodiile vocii umane, cu codurile lui propriu-zise, care utilizează,

transformă, anulează sau integrează aceste scheme elementare în arta muzicii și a cântului sau în învățarea și exercițiul vorbirii.

Fiecare artă are propria ei valoare calitativă. Totuși, literatura deține asupra tuturor o superioritate cantitativă; aceasta decurge din funcția codului lingvistic (sensul 3), care constă în a le permite ființelor umane să-și comunice unele altora cât mai mult cu putință din experiența lor despre lume și despre ele însele, și dintr-o proprietate a acestui cod, care constă în a furniza o limbă comună permițând să se vorbească despre toate celelalte coduri (în sensurile 0, 1 și 2; codurile de sens 4 tind spre o formalizare într-o limbă artificială cu aspirație universală). Pe lângă ideile pe care le expune, pe lângă evenimentele din viața interioară și din cea exterioară pe care le povestește și mulțumită integrării schemelor senzorio-motorii, preverbale și infralingvistice în mesajele produse de codul limbii naturale, literatura exploatează, consolidează, prelungește și generalizează valoarea comunicativă a acestor scheme. Un text bine scris dă de văzut prin cuvinte; grație altor calități ale acelorași cuvinte și ale înlănțuirilor lor, dă de auzit zgomote, ritmuri, armonii, melodii, intonații; printr-un adjectiv, o figură de stil ori o aliterație, dă spre atingere netezimi, moliciuni, rece, aspru; după cum mai dă și de mirosit, de gustat. Scriitura reintroduce neîncetat date ale corpului în rezultatele operațiilor efectuate plecându-se de la un cod (codul lingvistic) care s-a abstras din ele.

Mai exact, stilul unui text scris (și, în general, stilul oricărei opere de artă) vine să adauge conținutului acestei opere contiguitățile senzoriale și motrice care îmbogățesc atât de mult înțelesul a ceea ce se spune atunci când se vorbește oral, încât acest înțeles ajunge să fie transmis interlocutorului nu atât prin intermediul mesajului propriu-zis, cât prin acompaniamentul său vocal și gestual, printr-o contaminare tonico-posturală, printr-o empatie ritmică. Aceste contiguități senzoriale și motrice îi lipsesc celui care scrie fără stil, simplului „scrietor": redactarea îi este plată, săracă, fără viață și fără prea mare efect asupra cititorului. În afara câtorva excepții fericite și, în general, revăzute și aranjate de un profesionist, eșecul literaturii înregistrate la magnetofon, sărăcia unei transcrieri dactilografice a înregistrării

unei discuții pasionante se explică tocmai prin acest fapt: în trecerea de la vorbire la scris, dacă scrisul se mărginește să fixeze conținutul mesajului, comunicarea suferă o pierdere considerabilă. Diferența dintre un scrietor și un scriitor ține de capacitatea celui din urmă de a crea un stil. Nu pot decât să repet ceea ce spuneam în studiul meu despre *Urmele corpului în scris: un studiu psihanalitic asupra stilului narativ*[4]: „Stilul (...) constituie pentru autor ansamblul procedeelor pur lingvistice cu ajutorul cărora vor fi produse asupra cititorului efecte analoge celor pe care simbolurile infralingvistice le produc asupra ascultătorului; este, așadar, vorba, transpuse la un nivel superior de simbolizare, despre niște încercări de a recupera funcționarea de la nivelul elementar al acesteia".

A alege un cod înseamnă a renunța la celelalte: travaliul creator contrazice însă această necesitate logică. Față de un cod care a fost ales în timpul celei de-a treia faze a acestui travaliu și care furnizează, de pildă, în cazul romanului, resortul poveștii pe care o relatează respectivul roman, stilul, adică modul de a conduce sau de a orna narațiunea, reintroduce în operă, pe axa conotațiilor opusă celei a denotațiilor, în cea de-a patra fază a travaliului creator, subcoduri care ar fi putut să fie considerate abandonate, uitate, eliminate. Așa privind lucrurile, stilul reprezintă reîntoarcerea în text (și, în general, în opera care poate fi plastică, sonoră, arhitecturală etc.) a conținuturilor refulate, care nu privesc neapărat dorința interzisă, a unui anumit număr de moduri de a simți, de a se mișca, de a fi emoționat aflate sub incidența unor legi vechi și depășite sau, dimpotrivă, atât de comune, de obișnuite, încât nu mai sunt sesizate ori n-au devenit încă pertinente prin raportare la codul principal, fiind deportate la periferia Sinelui. Subcodurile mobilizate prin stil (forma narațiunii) pot fi complementare și chiar redundante în raport cu codul principal care guvernează povestea (conținutul poveștii). Astfel, de pil-

4 „Les traces du corps dans l'écriture: une étude psychanalytique du style narratif", în Didier Anzieu și *al.*, *Psychanalyse et langage*, Dunod, 1977, pp. 182-183.

dă, Jacques Roubaud, în *Introducere la antologia trubadurilor*[5], constată că primul mare poet occitan al iubirii curtenești, Guillaume IX al Aquitaniei, este unul dintre barzii care, în veacul al XII-lea, au codificat în același timp regulile unui comportament amoros complicat și strict și pe cele ale unei versificații de o nemaivăzută varietate și complexitate. O dublă disciplină asemănătoare se afirmase deja la Bagdad, în secolul al IX-lea, și în Andaluzia arabă, în secolul al XI-lea. Subcodul narațiunii poate, dimpotrivă, să mărească distanța față de subcodul istoriei. El poate chiar să devină subcodul principal care să confere originalitate operei, prin contrast cu un subcod anume ales banal pentru a produce o povestioară frivolă, obișnuită sau redusă la extrem.

Semioticienii au tras atenția asupra unei proprietăți a mesajului estetic, care este aceea de a-l determina pe receptor să privească cu alți ochi codul care l-a produs și posibilitățile acestuia. Un formalist rus, Viktor Șklovski, a descris, încă din 1917, efectul de stranietate, numit și de singularizare: „Un autor, pentru a descrie ceva văzut de noi sau de care noi avem cunoștință, se slujește într-un mod diferit de cuvinte (sau de alte tipuri de semne), iar prima noastră reacție este atunci una de depeizare, aproape o incapacitate de a recunoaște obiectul (acest efect datorându-se organizării ambigue a mesajului față de cod)"[6]. S-a demonstrat, astfel, că unul dintre artificiile stilistice ale lui Tolstoi în romanele sale constă în a descrie un obiect uzual sau un decor banal cu nesiguranța și surpriza cuiva care le-ar vedea pentru prima oară. Din punctul de vedere al afectelor aflate în joc, analiza lui Freud despre neliniștitoarea stranietate trebuie completată cu ceea ce am propus să se numească o „neliniștitoare familiaritate", un exemplu în acest sens fiindu-mi oferit de romanul lui Bioy Casares, *Invenția lui Morel* (1940)[7].

5 Seghers, 1981.

6 Citat de U. Eco în *La structure absente*, 1968, trad. fr., Mercure de France, 1972, p. 140.

7 D. Anzieu, „Machine à décroire", *op. cit.*, pp. 151-167.

O altă cale posibilă pentru operă este aceea de a se dezvolta pornind nu de la un cod, ci de la un contracod, adică de la un refuz a ceea ce ar putea funcționa ca un cod instaurator al unui sistem sau al unei structuri. Un cod cum ar fi, de pildă, cel al muzicii seriale, al *action painting*-ului sau al *happening*-ului teatral propovăduiește improvizația, spontaneitatea, participarea activă a publicului. Este un cod în sensul 2 b, prin care opera care se dorește deschisă înalță stindardul revoltei împotriva tiraniei logice exercitate de codurile de sens 4.

Travaliul asupra stilului este o activitate care răspunde unei duble problematici: cum se pot înscrie, într-o „scriitură" (lingvistică, muzicală, plastică etc.) guvernată de un cod abstract de comunicare, urme ale unor experiențe singulare, concrete, în special corporale, aflate sub incidența unor subcoduri mult mai elementare (senzorio-motorii) și mai precoce asimilate? Și cum se pot înscrie în ea, de asemenea, urme aparținând culturii (de pildă prin arhaisme, pastișe, modele prozodice etc.)? Și aici, o parte din elementele de care creatorul a vrut să se rupă sau de care chiar a crezut că s-a rupt revin; și aici, el apelează, dintr-o ambianță culturală depreciată, la o vârstă mai veche a culturii, căreia îi redă viață și sens și căreia îi solicită, totodată, să valideze simbolic ceea ce face. Valéry, de exemplu, cu spiritul obsedat de un zgomot ritmat care îi impune forma încă vidă a unui poem, decide să-l scrie în decasilabi, formă metrică puțin folosită de la Renaștere încoace.

Revenind la înscrierea unor urme ale corpului în scriitură (singura pe care psihanaliza o poate elucida, căci jocurile de referință și de contrareferință culturală nu sunt de resortul ei), mă voi cita încă o dată[8]: „Puterea stilului stă în ceea ce propun să numim iluzie simbolică. În același sens, Genette[9] vorbea despre o iluzie semantică. Copilul care doarme în fiecare adult acceptă cu dificultate, după ce a crescut și a învățat să vorbească în con-

8 Didier Anzieu, „Les traces du corps dans l'écriture", în D. Anzieu și *al.*, *Psychanalyse et langage*, *op. cit.*, pp. 181-184.

9 „Mă voi limita doar la următorul înțeles, care este strict freudian: un simbol este un semn corporal sau material care evocă, prin asemănare sau contiguitate, lucrul semnificat" (D. Anzieu, *ibid.*).

formitate cu codul limbii materne, arbitrarul dintre semnificat și semnificant, păstrând nostalgia sistemelor de comunicare infralingvistică și a raportului simbolic[10] dintre semne și referenți. Stilul reintroduce mesajul simbolic în limba convențională prin tehnici preluate exclusiv de la aceasta (...) De aceea, nici nu trebuie să ne mire faptul că stilisticienii și teoreticienii structuraliști ai lingvisticii au caracterizat mesajul (...) prin metaforă și metonimie, care corespund, în limba convențională, asemănării și contiguității, fundamentale în expresia simbolică. Iluzia simbolică este visul unei limbi în care cuvântul fie ar semăna cu lucrul, fie ar fi o parte constitutivă a acestuia. Ea exprimă nepieritoarea noastră nostalgie după un stadiu în care mama care ne învață să vorbim ar fi aceeași cu mama care ne-a procurat plăcerea îngrijirilor corporale". Din acest punct de vedere, stilul exprimă protestul, revanșa, permanența Eului ideal confruntat cu constrângerile pe care Supraeul încearcă să le impună Eului. „Stilul funcționează față de scriitură la fel ca figurarea simbolică față de vis: el permite evitarea celor două cenzuri (...), împlinirea dorinței, înscrierea în text a trăirilor corporale. Anumite figuri retorice — Ella Sharpe[11] a arătat foarte bine acest lucru în cazul metaforei — își extrag forța din referințele lor la senzații sau la o simbolistică corporală."

Travaliul codului în operă: mai multe formule

Actul final al „decolării" creatoare constă în ridicarea unui reprezentant psihic inconștient la rangul de cod și în găsirea unui corp care să poată fi făcut să funcționeze după acest cod. Acest travaliu al codului, am întrevăzut deja acest lucru, se poate opera în diverse formule și nu cunosc vreun metacod care să ne permită realizarea unui tablou sistematic și exhaustiv al acestor formule (ar însemna să cădem, o dată în plus, în capcana paradoxală a unui cod al tuturor codurilor). Voi defini doar câteva

10 *Figures III*, Seuil, 1972.

11 „Mécanismes du rêve et procédés poétiques", 1937, trad. fr., *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1972, nr. 5, pp. 101-114.

dintre ele, valabile mai cu seamă pentru conținutul operei (dar care ar putea fi transpuse, așa cum dovedesc observațiile precedente despre diacronie, la gen, la stil și la compoziție), oferind ilustrări preluate în principal din sfera romanului.

O primă formulă constă, pentru creator, în a prelua explicit un cod obișnuit (sau un ansamblu de coduri obișnuite) pentru a extrage din el, într-un mod perfect riguros din punct de vedere logic, niște consecințe imprevizibile (absurde, tragice, comice etc.), aplicându-l, într-un mod care provoacă surpriză, iluminare, neliniștitoare stranietate, într-un domeniu în care utilizarea lui rămăsese până atunci imposibilă sau necunoscută (formula I). O a doua formulă, reciprocă față de prima, constă în a surprinde în derularea faptelor cunoscute (jocurile dragostei și ale întâmplării, de pildă, sau căderea corpurilor) funcționarea unui cod sau a unui grup de coduri necunoscute până atunci (dorința după dorința celuilalt sau atracția în funcție de mase și de distanțe). Una dintre diferențele dintre savant și artist este că primul explicitează la maxim acest cod (formula II A), în timp ce al doilea îl explicitează la minim (formula II B). La rândul ei, formula II B prezintă o alternativă. Prima ramură e aceasta: scriitorul ascunde deliberat acest cod de ochii cititorului pentru a-l sili pe acesta la un efort de participare, pentru a-i ațâța curiozitatea, pentru a menține misterul etc. (formula II B 1). Cu a doua ramură, romancierul, chiar dacă presimte codul, nu-l cunoaște nici el însuși cu claritate; îl lasă să opereze în mod inconștient în opera sa (formula II B 2). Una dintre îndatoririle criticii este atunci să elucideze acest cod sau măcar să emită ipoteze în privința naturii lui. În cazul II B 2, critica psihanalitică a devenit prizoniera neplăcutei tendințe de a identifica în câteva fantasme simple și în variantele lor codul organizator al majorității operelor.

Mi se va îngădui să nu dau exemple ale formulei II A din fizică, chimie sau biologie. Un caz a fost deja expus pe larg în partea întâi: descoperirea de către Freud a ceea ce, pentru a respecta identificarea sa eroică cu Moise, voi numi „tablele legii" inconștientului: codul pe care l-a descoperit are, metaforic, o valoare juridică (cod de sens 0), iar, operațional, el oferă cheile pentru decodarea fenomenelor inconștiente (cod de sens 1).

Fapte deja cunoscute, dar tratate până atunci separat de către cercetători — visul nocturn, simptomul nevrotic, actul ratat, cuvântul de spirit, opera de artă —, sunt apropiate și explicate prin acțiunile combinate într-un același aparat a mai multor subsisteme de funcționare caracterizate prin principii, procese și chiar produse proprii: descoperirea freudiană tinde atunci spre un cod — a cărei cunoaștere n-a fost dusă până la capăt — de sens 4. Însă codul găsit de Freud este pluridimensional și nu se reduce doar la o organizare ternară a aparatului psihic. Freud a descoperit, în paralel, și sistemul de reguli care fac posibilă investigația psihanalitică și care apar evocate în visele freudiene ce au precedat descoperirea psihanalitică: reguli de abținere și de interpretare a rezistenței și transferului, pentru psihanalist; pentru pacient, două reguli moștenite de la hipnoză: să stea lungit, cu ochii închiși, și o regulă specific psihanalitică, aceea a asocierilor libere. Sistemul acestor reguli constituie un cod de sens 2: adică un ansamblu de instrucțiuni care face operatorie mânuirea unui obiect sau a unei situații. Lacan a presupus că inconștientul ar fi structurat ca un limbaj (cod de sens 3). Propunând grila și siglele sale pentru a denota când niște funcții inconștiente (funcțiile alfa, beta), când niveluri de abstractizare în concepție, când serii de transformări observabile sau provocabile psihanalitic (0: „lucrul în sine" de la originea unei serii de transformări), Bion sistematizează încă și mai accentuat producerea fenomenelor inconștiente sub forma unui cod de sens 4. În fine, după modelul și pe urmele lui Freud, afinitatea dintre mit (cod în sens 0) și inconștient n-a încetat a fi constatată. Nu există, prin urmare, vreun sens al termenului de cod care să nu fie implicat sau implicabil în travaliul de investigare și de interpretare psihanalitică. În studiul meu despre *Autoanaliza lui Freud* (1975), am arătat cât de mult combinarea sistematică a diacroniei cu sincronia caracteriza arhitectura primei opere psihanalitice a lui Freud, *Interpretarea viselor* (1900), într-o relație de omologie tocmai cu cele două axe ale funcționării psihice pe care această carte le scoate în evidență, axa dinamico-genetică și axa economico-topică. Așadar, aici, codul conținutului este și codul formei.

O PRIMĂ FORMULĂ

Formula I (a face ca un cod cunoscut să funcționeze într-un domeniu care-i fusese, până atunci, străin) va fi ilustrată mai detaliat ceva mai departe, în legătură cu povestirile lui Borges. Aici mă voi mulțumi doar să rezum acest exemplu. Borges pleacă intenționat de la o serie de proprietăți din domeniul opticii: dubla simetrie, în plan vertical și în plan sagital, a imaginii speculare (faptul că un scriitor, după un accident care era cât pe ce să-i provoace orbirea, își alege din optică modelul unora dintre povestirile pe care începe atunci să le scrie nu trebuie deloc să ne mire). Apoi, cu o rigoare împinsă până la efecte dintre cele mai neașteptate sau mai paradoxale, transpune aceste proprietăți în sfera imaginilor, înțelese de data aceasta în sens psihologic, pe care fiecare ființă umană le proiectează în ceilalți. Una dintre sursele complicațiilor logice atât de dragi lui Borges e obținută din reciprocitatea speculară pe care el o introduce între imaginile psihologice: fiecare îl privește pe celălalt ca pe o oglindire a lui însuși, de unde nenumărate *quiproquo*-uri. Cel care, prin concentrarea gândirii, a creat un om imaginar pe care l-a înzestrat cu conștiință și care, până la urmă, ajunge să se considere o ființă reală, acest „creator" descoperă că este supus aceluiași principiu de care el însuși s-a folosit; își dă seama, scăpând dintr-un incendiu care nu-l atinge, că nu este decât visul altcuiva. Alte povestiri ascultă de alte coduri, de exemplu de acela al unui perfect paralelism între scara câștigurilor și cea a pierderilor sau reunirea absurdă în aceeași bibliotecă a tuturor cărților posibile și diferite produse de combinarea celor 25 de litere ale alfabetului și de semne tipografice de bază, chiar dacă e vorba despre combinații lipsite de sens. Se întâmplă ca mai multe coduri să interfereze într-o aceeași povestire și chiar să fie articulate invers în perechi de povestiri complementare și antitetice. Se întâmplă la fel ca în cazul trenurilor la o trecere de nivel: un cod poate ascunde un altul. Freud a înțeles că aparatul psihic nu este un singur sistem, ci un ansamblu de sisteme funcționând fiecare după un subcod propriu și că fiecare mare organizare psihopatologică derivă dintr-un cod care reglementează într-un

mod particular relațiile, reglajele, conflictele, alianțele și producerile de rezultante între subsisteme. La fel, unul dintre jocurile favorite ale lui Borges constă în a descrie descoperirea pe care un personaj X crede că a făcut-o în privința codului (de sens 1) care guvernează gândurile și acțiunea unui personaj Y, în a provoca rateuri în dezvoltarea intrigii (faptele nu se desfășoară conform acestui cod) și în a produce un salt final care îl face pe X să descopere că fusese el însuși, în toată această poveste, condus de un cod pe care nu-l cunoștea și care este un cod de sens 2. Operele de ficțiune ale lui Borges (spre deosebire de poemele și de eseurile sale) au, în general, în comun explorarea posibilităților logice oferite de faptul că modul de utilizare al unui cod — fie el de sens 0, de sens 1 sau de sens 3 (cod juridic, cod cifrat sau cod lingvistic) — este el însuși supus unui cod de sens 2. „Instrucțiunile" implicite ale acestui cod de grad secund determină o gamă întreagă de manipulări posibile ale celorlalte coduri. Acestea sunt, de exemplu, reversibilitatea (X realizează prea târziu că acel cod pe care i-l atribuise lui Y este, de fapt, propriul său cod), permutarea (ascultătorul relatării lui X, care îi explică cum a reușit, în disputele lui cu Y, să descifreze codul acestuia, realizează că aceeași situație se repetă și aici, cel care-i vorbește fiind tocmai Y), inversarea (Y îl lasă pe X să creadă că X a descoperit codul director al lui Y pentru a-l trage mai bine pe sfoară), paralelismul (o a treia persoană, Dumnezeu bineînțeles, dat fiind că e trinitate, îi programează pe X și pe Y pentru ca aceștia să susțină două teorii opuse și ca fiecare, contrazicându-l pe celălalt, să-l transforme într-un eretic; însă acest Dumnezeu, la rândul său, de cine sau de ce va fi fiind programat?). Nu am pretenția de a fi exhaustiv în inventarierea operațiilor codului borgesian de sens 2. Cât privește problema dacă nu există cumva un cod, de sens 4, a cărui combinatorică ar produce toate operațiile făcute posibile de codul de sens 2 — un cod de gradul al treilea, într-o anumită măsură —, Borges a răspuns creionând în alte povestiri portretul parodic și derizoriu al unui personaj idealist, măreț, tiranic sau ghinionist care se crede în stare să descopere cifrul tuturor cifrurilor, formula formulelor, principiul principiilor, litera-cheie de la originea a tot ce există, a exis-

tat și va exista vreodată — alef, tigrul —, atribuindu-le, altfel spus, acestor povestiri, ca și cod, iluzia unui cod al tuturor codurilor.

Voi oferi ceva mai departe o analiză sistematică a celor 5 serii de 33 de povestiri scrise de Borges între 1939 și 1953, după accidentul de la Crăciunul din 1938 care fusese cât pe ce să-l coste vederea și viața, și care se încheie cu povestirea simbolic intitulată *Sfârșitul* — sfârșitul reparării psihice a rănii, dar și încheierea exploatării diferitelor posibilități de scenariu oferite de matricea logică prezidând construcția povestirilor sale. Înstrăinarea cititorului în fața unui raționament cu toate acestea familiar, uimirea sa dinaintea unei explicații perfect logice a unor fenomene aparent misterioase, inexplicabile, supranaturale, suprareale se datorează nu numai insinuării, în chiar conținutul poveștii, a codurilor corpului și a codurilor discursului (această insinuare petrecându-se, cel mai adesea, în stil), ci și faptului că această insinuare este înfăptuită în sensul unei subordonări a codurilor discursului față de codurile corpului (când, de obicei, ea funcționează în sens opus). Nostalgie după o stare presupus originară, când copilul devenea stăpân peste propriul său corp (în momentul integrării psihicului în somatic) și când limbajul încă nu devenise stăpân peste gândirea sa. Efort de a vindeca impactul traumatizant al violenței exercitate de un discurs venit din afară asupra relației de simetrie simbiotică de o parte și de cealaltă a unui Eu-piele între corpul copilului și corpul mamei sale, apoi, după același model, între propriul său Eu și imaginea corpului său. În scopul eliminării urmelor în continuare prezente ale intruziunii de altădată inversând raportul de forțe, reapropriindu-și comunicarea la distanță prin discurs pentru a-l pune în slujba comunicării simbiotice mai directe, mai nemijlocite, mai puțin vorbite, dar mai grăitoare.

Rafinarea acestor jocuri logice între coduri de grade diferite explică faima lui Borges și numărul mic al cititorilor săi. Literatura de succes ajunge la acest rezultat mai spectaculos printr-o folosire mai simplă a unui cod, în genere unic, căruia îi dezvoltă cu extremă rigoare logică cele mai îndepărtate consecințe, ele trezind în cititor o alternare de uimire și spaimă. În *Vântul Paraclet*, Michel Tournier povestește pe scurt câteva cărți care, tocmai din acest motiv, l-au marcat încă din primii ani ai adolescenței, contribuind fără doar și poate nu numai la vocația sa, ci chiar la tipul extrem de elaborat al romanelor sale: „Însă marea, prima carte adevărată a copilăriei mele a fost *Minunata călătorie a lui Nils Holgersson prin Suedia*, de Selma Lagerlöf (scrisă între 1906 și 1907). Desigur, există în cartea aceasta elemente fantastice, dat fiind că totul începe cu palma pe care golanul de Nils o primește de la un *tomte* — un pitic-vrăjitor pe care îl prinsese cu o plasă de fluturi. Palma aceasta are ca efect transformarea copilului însuși într-un pitic de o șchioapă (...). Doar prin faptul că este un gnom minuscul, Nils va vedea și va cunoaște lucrurile adevărate mai bine decât atunci când avusese dimensiuni normale" (p. 45). Codul, care aici este unul de sens 2, combină două instrucțiuni chemate să producă desfășurarea poveștii: pe cât i-a scăzut trupul, pe atât i-a crescut lui Nils mintea; și pentru că are un corp minuscul, poate fi răpit de zborul unor gâște sălbatice, cu care va împărți traiul și călătoria. Două motive pentru a vedea lucrurile mai bine decât reușesc persoanele adulte, deoarece acestea le văd mult prea de aproape și cu o minte rămasă de copil. Un alt cod, cel care determinase *Călătoriile lui Gulliver*, nu reținuse decât instrucțiunea primului tip, modificarea înălțimii, instrucțiune care se complica atribuind această schimbare nu eroului, ci celor din jurul său, și făcând să joace opoziția dintre două transformării extreme: „Om-munte" la liliputani, Gulliver nu este decât o păpușă vie pentru uriașii din Brobdingnag. Căci, într-adevăr, Swift urmărește un țel diferit cu opera sa: satirizarea succesivă a sentimentelor de superioritate și a celor de inferioritate și a consecințelor acestora asupra organizării sociale și asupra relațiilor dintre clase și dintre popoare.

Cea de-a doua instrucțiune a romanului suedez al Selmei Lagerlöf — schimbarea mediului natural al eroului și deducerea, de aici, a unei înlănțuiri cât mai complete posibil de consecințe asupra vieții sale interioare și exterioare — a furnizat un resort multor romane. Putem surprinde aici, fără doar și poate, unul dintre cele mai puternice motive ale mitului și ale activităților fictionale: suspendarea uneia (sau mai multor) dintre limitele

naturale ale condiției umane și observarea a ceea ce i se întâmplă (fabulos și/sau tragic) eroului care s-a eliberat de aceste limite sau care, altfel spus, le-a încălcat. Recunoaștem aici, la lucru, dorința de omnipotență a Eului ideal, voința sa de a pune principiul realității în subordinea principiului plăcerii, preferința sa pentru imposibil în dauna necesarului.

Tournier mai citează un exemplu, *Crăiasa zăpezilor* (1835) de Andersen: „Micuțul Kay din Amsterdam a trecut prin două probe inițiatice, amândouă malefice și apte să-l transforme într-o creatură diabolică" (*ibid.*, p. 47). Atrag atenția în treacăt că ceea ce eu numesc cod poate fi înfățișat și ca un ritual de inițiere (cod de sens 1). Mai notez, de asemenea, că un cod (de sens 2), ale cărui prescripții determină soarta eroului, trebuie să cuprindă, pentru ca opera să fie cu adevărat originală, două instrucțiuni care să aibă o mare distanță între ele și a căror co-ocurență să se dovedească cu atât mai fertilă în neprevăzut (să fie, cumva, vorba despre o extindere a principiului structuralist conform căruia unitățile de sens se constituie prin diferență și prin opoziție binară?). Prima încercare prin care trece Kay este spargerea oglinzii Diavolului. Diavolul a construit o oglindă care răstoarnă nu numai calitățile fizice, ci și pe cele morale (alegorie a unei forme de creație romanescă): „Tot ce-i frumos, oglindindu-se în ea, devine hidos. Tot ce e rău apare, în ea, irezistibil de atractiv (...), după care îi vine cea mai diabolică idee: să pună oglinda infamă sub nasul lui... Dumnezeu Însuși!" Oglinda se deformează și explodează, împrăștiind pe întreaga suprafață a Pământului miliarde de bucăți care desfigurează. Kay primește una în ochi. Tocmai se uita pe o frumoasă carte cu poze împreună cu o prietenă drăguță: „O clipă doar mai apoi (...), arunca cu scârbă cartea aceea plină cu murdării și o izgonea pe fetița mai hidoasă decât o vrăjitoare" (p. 48). După transformarea judecății morale, cea de-a două încercare a lui Kay îi rezervă acestuia o schimbare a mediului fizic: în plină iarnă, pe străzile înghețate ale Amsterdamului, el se distrează agățându-se cu săniuța de săniile cele mari care trec (alegorie a pericolului la care ne expunem suportând prea multe influențe). Superba Crăiasă a zăpezilor profită răpindu-l și ducându-l să trăiască în iarna veșnică din împărăția

ei, simbolizată de sărutul de gheață pe care i-l dă. Succesiunea acestor două probe inițiatice nu poate să nu-mi amintească două dintre caracteristicile, evidențiate mai sus, ale primei faze a travaliului creator: disocierea Eului și chiar a Sinelui (figurată de spargerea în bucăți a oglinzii) și surprinderea prevestitoare a ieșirii la suprafață a unui reprezentant psihic inconștient (figurată de răceala Crăiesei zăpezilor care răpește copilul).

Exemplele de formula I pe care le-am oferit pot părea fie prea intelectuale, fie prea simple: aceasta deoarece codul pe care-l aflăm operând administrează mai ales conținutul acesteia. Alte opere literare, pentru a ne menține la această categorie, au conținuturi dintre cele mai banale, chiar dintre cele mai sărace sau chiar guvernate de o voință a autorului de a nu le conferi nici o logică. Efectul de originalitate e căutat în altă parte. Un cod cunoscut, dar imprevizibil aici acționează nu în povestea propriu-zisă, ci în nararea ei: se înrudește cu un cod al obiceiurilor, al convenientelor sau al inconvenientelor (cod de sens 2 a); el transpune în scris anumite procedee specifice conversației familiare, argotice, golănești; imprimă stilul, tonul, compoziția; înnoiește un gen. Șocul provocat de apariția *Călătoriei la capătul nopții* (1932) de Céline a fost mai cu seamă unul de felul acesta. Operele cu adevărat remarcabile îmbină ambele noutăți, pe cea a unui cod al conținutului și pe cea a unui cod al formei. Joyce în *Ulise* (1922), de pildă, reușește turul de forță de a schimba atât stilul cât și subiectul în fiecare capitol, rescriind peripețiile legendare ale Evreului rătăcitor prin transpunerea lor într-un mod neașteptat în Irlanda contemporană și izbutind să mențină laolaltă rătăcirea eroului și deriva asociațiilor libere ale autorului într-un singur oraș și într-o singură zi. Prin raportare la codul tragediei clasice, unitatea de loc și unitatea de timp sunt păstrate cu ostentație; unitatea de acțiune, în schimb, este cu încăpățânare și furie spartă în optsprezece bucăți.

Dificultățile în identificarea codului unei opere sunt nenumărate: dificultatea de a distinge de un cod principal niște subcoduri (redundante, complementare, antagonice); dificultatea de a separa codul pe care autorul îl scoate explicit în față de cel cu adevărat operant în operă; dificultatea de a recunoaște codul

singular al unei opere (idiolectul) și pe cele de ordin mai general, caracteristice unei epoci sau unui gen. Cercetările efectuate de Barthes și de Brémond, pe urmele celor desfășurate de Propp, au început să scoată în evidență anumite funcții ale narațiunii și particularitățile combinării lor în structuri narative. Ar exista, prin urmare, un cod de conduită al narațiunii, subdivizându-se în subcodurile aferente, respectiv, mitului, basmului, fabulei, nuvelei, cronicii etc. Am putea pune însă la îndoială universalitatea unui astfel de cod al narațiunii constatând, la fel ca și în cazul multor alte coduri, că este doar occidental sau indo-european. O mare operă, de altfel, semioticienii repetă neîncetat acest lucru, dar fără a-l explica (pentru mine, explicația trebuie căutată în diferitele principii de funcționare ale diferitelor instanțe psihice aflate în joc), o mare operă, așadar, produce, plecând de la un cod dat, niște mesaje care se întorc împotriva acestui cod, ajungând să-l modifice. Literatura de *science-fiction* a uzat și chiar abuzat de această tehnică în construirea poveștilor pe care le narează: niște astronauți, de pildă, antrenați să decodeze orice, debarcând pe o planetă necunoscută se dovedesc incapabili să comunice cu locuitorii acesteia; își dau seama, până la urmă, că aceștia vorbesc o limbă care își schimbă zilnic codul. Unele povestiri ale lui Philip K. Dick merg încă și mai departe (în sensul psihozei?): nu numai mediul spațial și temporal în care se mișcă personajele, ci și povestirea cu care cititorul are de-a face își modifică treptat codul.

O A DOUA FORMULĂ

Aș dori să ofer acum câteva exemplificări ale formulei II B 1 (a descrie fapte aparent cunoscute lăsându-l pe cititor să ghicească acel cod misterios care dă seamă de ele și a cărui cheie autorul o păstrează doar pentru el). Cititorul e implicat într-o lectură înrudită, ca formă, cu intriga unui roman polițist. Idiolectul *Crimei lui Roger Ackroyd* (1926) de Agatha Christie constă în a face din naratorul romanului, martor indirect deopotrivă al crimei și al anchetei polițienești (romanul este jurnalul său), asasinul care voia ca prin propria-i relatare să înșele bănuielile poliției și pe ale cititorului. Aproape de sfârșitul romanului însă, gata să fie dat de gol, el preferă să mărturisească totul în jurnalul său[12]. *Voyeurul* (1955) de Robbe-Grillet se bazează pe un idiolect apropiat: un negustor ambulant povestește în amănunt scurta lui ședere pe o insulă, dar mai cu seamă emoția locuitorilor provocată de moartea unei fete violate; o „gaură" din programul său corespunde exact momentului crimei, pe care el o descrie de parcă i-ar fi fost martor, „voyeur"; cititorului îi revine însă misiunea de a reflecta, de a separa faptele relatate de relatarea lor de către acest călător-voyeur care are motivele lui de a le prezenta în felul acesta, de a ghici că naratorul e vinovatul, că naratorul cu o gaură de memorie este și autorul găurii din trupul fetiței: o particularitate formală a narațiunii dezvăluie, prin urmare, în chip metaforic, un episod decisiv al poveștii[13]. Nici un moment criminalul nu pare a fi bănuit și nu-i mărturisește ceva cititorului: narațiunea sa este monologul interior prin care el își elaborează doar pentru sine o versiune despre programul pe care îl avusese, în vederea unui eventual interogatoriu al poliției, cu excepția cazului în care nu va fi fiind, cumva, vorba despre un obsedat măcinat de o crimă sexuală imaginară.

Cu acest cod, ne aflăm cu adevărat în formula II B 1 (pe când în romanul Agathei Christie, codul îi era dezvăluit cititorului abia la sfârșitul narațiunii). Robbe-Grillet a justificat acest tip de cod printr-o teorie a privirii: nararea minuțioasă a obiectelor — o narațiune „obiectivă", care se abține să impună un sens precis scenelor văzute — exprimă punctul de vedere al naratorului și numai al lui; nu mai există „erou" și nici măcar personaje sau intrigă; numai un narator închis în punctul său de vedere. Totuși, așa cum am încercat să demonstrez într-un capitol pe care

12 Agatha Christie a avut geniul de a inventa coduri noi în materie de intrigă polițistă: în *Crima din Orient-Express* (1934) de exemplu, cei zece martori sunt toți vinovați; în *Zece negri mititei* (1939) în schimb, codul e inversat, fiecare devenind, pe rând și până la ultimul, victimă a altuia; este vorba despre două forme extreme de crimă colectivă.

13 Folosesc acești doi termeni cu sensul pe care li-l dau semioticienii: povestea o constituie evenimentele evocate de text, iar narațiunea este discursul care le relatează.

cititorul îl va găsi în partea a treia, Robbe-Grillet transpune destul de frecvent, în compoziția romanelor sale, tehnicile gândirii obsesionale: codul care determină forma operei îi rămâne necunoscut, în acest caz, autorului însuși, ținând de formula II B 2.

Principalul specialist francez actual în Henry James, Jean Perrot, a descoperit codul care impune organizarea majorității romanelor și nuvelelor acestui autor american de la sfârșitul secolului al XIX-lea: este vorba despre un cod pictural, anamorfoza, care este, pentru prima oară din câte se pare, transpus în literatură[14]. În *Motivul din covor* (1896)[15], un prim romancier își previne cititorii că opera sa presupune un cod. Un critic descoperă secretul, dar moare mai înainte de a-l fi putut comunica publicului. Un al doilea romancier, o femeie, căreia el i-a încredințat „prețioasa cheie", în loc s-o divulge, o folosește pentru a-și scrie propria operă. Henry James nu poate fi mai clar: opera sa gravitează în jurul unui secret și modul în care ea o face constituie deopotrivă secretul ca atare și lucrul în jurul căruia ea gravitează. Distincția dintre formă și fond nu se mai susține. Ceea ce un psihanalist ar numi conținut latent devine aici manifest, înscriindu-se, așa cum a arătat Freud referitor la unele dintre visele sale, în însăși litera textului: profunzimea poate fi găsită la suprafață. Să ne întoarcem însă la nuvela lui James: romanciera se abține să-i ofere naratorului „pontul" [*tuyau*, lit. „țeavă", „tub" — *N. t.*], *tip*, altfel spus, în engleză, bacșișul, răsplata, dar și vârful, poanta, împunsătura. Într-un cuvânt, ea refuză să-i spună bucata secretă pe care i-o dezvăluise criticul pe care îl cunoștea. Echivocul sexual este transparent, atât de transparent, încât al doilea soț al romancierei ajunge să se întrebe, nu fără să sufere, dacă nu cumva inițierea literară a acesteia va fi avut loc... pe pernă, „plăcerea unui tub tehnic" venind s-o consoleze de moartea primului ei soț. Același echivoc se regăsește și în spusele atribuite primului romancier atunci când acesta se revoltă împotriva opoziției, familiare criticilor, dintre stil și gândi-

14 Jean Perrot, „L'anamorphose dans les romans d'Henry James", în *Critique*, aprilie 1979, nr. 383, pp. 334-354. Citatele care urmează sunt preluate din acest articol.

15 *The Figure in the Carpet.*

re: „Aveți o inimă în trup. Ține ea de formă sau de sentiment? Ceea ce, consider, nimeni n-a observat în opera mea este că inima este organul vieții". Jean Perrot atrage atenția asupra condensării celor două sensuri: „organul care ține în viață sau dă viață — inima sau sexul".

Anamorfoza confirmă echivocul. Ce este o anamorfoză? În prim-planul celebrului tablou al lui Holbein, *Ambasadorii* (1533), un volum oblong lasă să se vadă, pentru ochiul avizat al unui vizitator care ar privi pânza dintr-o parte, dintr-un anumit unghi, însăși imaginea morții a cărei proiecție este tocmai acest volum deșirat și deformat. Romanul lui James, *Ambasadorii* (1903), ascunde, în titlul său atât de explicit[16], același procedeu, cu deosebirea că anamorfoza îi arată aici personajului principal — și, implicit, cititorului — imaginea unei scene de sex. Dar Lacan[17] nu remarcase oare deja o întreagă poetică a „erecției" în această alungire a unei mase pictate care ascunde moartea arătând dorința sexuală? Americanul așezat, Louis Lambert Strether (al cărui nume este o aluzie la androginul swedenborgian întruchipat de Balzac în *Louis Lambert*), este trimis ca ambasador la Paris pentru a-l smulge pe un băiat de familie bună dintr-o viață de diletant rafinat și dintr-o presupusă legătură cu o femeie căsătorită. Schimbându-și puțin câte puțin, prin mici tușe succesive, punctul de vedere, Strether încetează să mai vadă lucrurile prin prisma puritanismului și utilitarismului său anglo-saxon, ajungând să le privească din perspectiva desăvârșitului

16 Jean Perrot a stabilit că James n-ar fi avut cum să nu vadă tabloul lui Holbein, expus pe atunci în castelul din Longford, în apropiere de Salisbury, în ținutul Wiltshire, oraș din care, lucru pe care-l știm din corespondența sa, vizitează, în iunie 1869, catedrala și castelul Wilton House ce adăpostea pânze de Van Dyck. Nuvela *Un pelerin pasionat*, scrisă în acea epocă, face aluzie la Ghidul lui Murray pe care James îl avea cu el și care recomanda vizitarea lui Longford Castel după cea la Wilton House (căreia Holbein îi concepuse, de altfel, vestibulul). Altă nuvelă, *Un om ușor*, scrisă în iunie-iulie 1869, utilizează pentru prima dată, în descrierea de către narator a personajului principal, tehnica anamorfozei. James și-a ascuns vizita la pânza lui Holbein pentru a ține secret codul pe care aceasta i-l inspirase.

17 *Le Séminaire*, livre XI, *Les Quatres Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le Seuil, 1973.

bun-gust monden parizian, iar apoi din aceea a estetismului specific Boemei de aur, cosmopolite. Decodează, atunci, relația dintre Chad și Marie de Vionnet (aluzie la numele sfântului preot din Ars, M. Viannet)[18] ca fiind o iubire castă, o comuniune spirituală în extazul artistic. În sfârșit, mulțumită unei petreceri la țară și unei întâlniri pe malul apei (aluzie la una dintre temele favorite ale lui Maupassant), ajunge să poată vedea evidența printr-un dublu efort de acomodare, vizuală și intelectuală: Chad și doamna de Vionnet se plimbă singuri cu barca; au tras la același han; se întâlnesc deseori, în taină, pe câmp; întrețin deci relații intime. Și-atunci totul o ia de la capăt. Ambasadorul american este pe punctul de a le accepta dragostea și de a se converti la viața pariziană. Dar pura și întristata doamnă de Vionnet pune capăt relației sale pentru a nu distruge viitorul strălucit al tânărului Chad: la fel, așa cum a demonstrat J. Perrot, ca Sfânta Theresa, al cărei nume e condensat în acela de Strether și în legătură cu care lucrarea lui William James, *Diversitatea experiențelor religioase*, apărută în 1902 și binecunoscută lui Henry, descria conflictul dintre flirt cu frumusețea și aspirația spre sfințenie.

Un alt exemplu al formulei II B 1 și deopotrivă un alt tip de interpretare a codului ni-l oferă încercarea de critică generativă a lui Jean Paris[19] pe marginea nuvelei lui Maupassant, *Casa Tellier* (1881). Situația de la începutul narațiunii este comică: matroana unui bordel, fiind invitată la comuniunea unei nepoate, se duce însoțită de cele cinci „chiriașe" ale ei. Derularea poveștii este încă și mai comică: în tren, sunt luate drept niște doamne, dat fiind că sunt bine îmbrăcate; la biserică, sunt luate drept niște sfinte, dat fiind că trec printr-un moment contagios de elan

[18] Jean Perrot a decriptat atât numele acestui personaj, cât și pe al precedentului.

[19] Jean Paris, *Lisible / visible*, Seghers-Laffont, 1978, pp. 51-92. Încercând să depășească metoda structuralistă din perspectiva transformațională introdusă de Chomsky în lingvistică, autorul, împreună cu grupul Change din care face parte, a aplicat această perspectivă mai întâi în literatură și apoi în pictură. Tocmai această aplicare a numit-o el „critică generativă" (cf. nr. 16-17 al revistei *Change*, 1973).

mistic; revenite în stabilimentul unde clienții le așteaptă cu nerăbdare, se dezlănțuie într-o petrecere lubrică. J. Paris vede în opoziția binară dintre doi termeni între care există o maximă distanță de sens, bordelul și biserica, elementul generator al unei narațiuni a cărei finalitate (în dublul sens de scop și de sfârșit) constă tocmai în reducerea acestei distanțe, dovedind echivalența extremelor (casă închisă* = casă deschisă; închidere virginală = penetrare sexuală; comuniune = fornicație). Femeia cea mai familiarizată cu extazul carnal este și cea mai deschisă la extazul religios (concluzia drumului de dus); „transporturile" religioase predispun femeia la „transporturi" carnale (concluzie reciprocă a drumului de întoarcere). „Aici, de la bun început, distanța generativă nu se afirmă cu toată fermitatea, cu toată intransigența ei decât pentru a declanșa tocmai mecanismul abolirii sale, de parcă sfârșitul textului i-ar bântui deja începutul. Într-adevăr, tocmai vizând *conjuncția* elementelor sale izbutește travaliul transformațional să repare, din aproape în aproape, *disjuncția* care i-a dat naștere, chemând, ca pe un inevitabil ocol, *contra-narațiunea* care îi va permite să se încheie" (*ibid.*, p. 51). J. Paris analizează fiecare episod al poveștii ca pe o rezolvare și o neîncetată reizbucnire a unor dezechilibre între constituenții formali ai narațiunii: asimetrie a pozițiilor (matroană–angajate; cap de familie–femeile din familie; orășeni–țărani; prostituate de parter pentru marinari și soldați–prostituate de etajul întâi pentru burghezi); căutare a unor simetrii de fiecare dată precare; număr impar al personajelor, ce nu permite afectarea lor în cupluri stabile și atrăgând repartizări diferite și neîncetate redistribuiri; suprapuneri ale personajelor și locurilor; inversare a datelor inițiale în formă de chiasm; eliminare, adăugare, înlocuire, permutare de personaje în funcție de diversele grupuri pe care acestea le formează. Dar fiecare dintre aceste operații formale, hotărâtoare pentru înaintarea dinamică a narațiunii, este supradeterminată de dublul sens pe care ea îl dobândește ca figurare simbolică deghizată a conținutului frust sexual al poveștii. De exemplu, permutarea generalizată a personajelor de la o scenă

* *Maison close*, adică, în franceză, „bordel", „casă de toleranță". (*N. t.*)

la alta figurează interşanjabilitatea prostituatei ca partener sexual; chiasmul figurează varietatea încrucişărilor de parteneri şi poziţii în raporturile sexuale (în ajunul ceremoniei religioase, prostituatele sunt lesbiene unele cu altele; la sfârşitul poveştii, ele se dovedesc de o „dărnicie inimaginabilă cu clienţii"). Ritualul slujbei de comuniune face obiectul unei descrieri pornografice foarte puţin voalate, care începe cu mişcările lente ale preotului după rugăciunea de *introit*, urmate de explozia cântării de *Kyrie*, până la „gâtul umflat" al Rosei, care-şi aduce aminte de „propria comuniune", până ce tinerele fecioare, în aşteptarea sacramentului, „deschid gura cu spasme", până la cutremurăturile, horcăielile şi izbucnirea umedă a lacrimilor „în vreme ce Isus Cristos pătrundea pentru prima dată în trupul acestor fetiţe", ajungându-se, în sfârşit, la ceea ce Paris anume numeşte detumescenţa tensiunii dramatice care pune capăt ceremoniei. Opoziţia permanentă, în naraţiune, dintre procesele de disjuncţie şi cele de conjuncţie corespunde, în planul poveştii, alternărilor de segregare şi de reunire a sexelor. Oscilarea subiectului gramatical al frazei între impersonalul „se" şi pronumele personal transpune în planul stilului încercările, care constituie unul dintre motoarele intrigii, din partea prostituatelor de a-şi face recunoscută o individualitate şi un suflet, dar şi căderea lor repetată la rangul de femeie-corp anonim şi interşanjabil. Toate aceste opoziţii pertinente atât în planul formei, cât şi în acela al conţinutului îşi răspund, se multiplică, se includ în jurul unei opoziţii originare: comuniune-ruptură; întoarcerea la Acelaşi după epuizarea diferenţelor se realizează, în fiecare episod, printr-un ospăţ care dizolvă tensiunea acumulată de oricare dintre situaţiile succesive de distanţare a termenilor, prin apoteoza unei petreceri finale care subordonează toate disjuncţiile logice într-o „comuniune" a corpurilor, într-o fuziune şi efuziune a cărnii.

Analiza datorată lui Jean Paris oferă un bun exemplu de cod organizator deopotrivă al formei, al conţinutului şi al raporturilor dintre forma şi conţinutul unei opere. Ea nu este, cu toate acestea, la îndemână decât pentru cineva care cunoaşte psihanaliza cel puţin la fel de bine ca şi lingvistica chomskyană. Ea nu se poate, într-adevăr, concepe decât după descoperirea făcută de Freud, care constata că reprezentările şi afectele elaborate de travaliul visului sunt de natură sexuală, şi doar după scoaterea în evidenţă, aparţinându-i tot lui Freud, a dublului sens al vorbei de duh, ca urmare a faptului că se raportează la funcţionarea simultană a două subsisteme diferite (conştient şi inconştient) ale aparatului psihic. Putem merge chiar şi mai departe. Maupassant a putut să compună *Casa Tellier* în felul în care a făcut-o tocmai pentru că acest lucru se petrecea cu douăzeci de ani mai înainte ca Freud să elucideze mecanismul refulării, structura ternară a aparatului psihic, derivarea funcţiilor mentale plecând de la funcţii organice şi infinita diversitate a deghizărilor simbolice pe care le îmbracă aceasta din urmă în gândire şi în discurs. După Freud, un autor preocupat să creeze o operă originală nu mai are posibilitatea să inventeze o poveste şi să-i desfăşoare nararea pornind de la un tip de cod asemănător cu cel folosit de Maupassant în *Casa Tellier* şi alte câteva nuvele, precum, ceva mai târziu, aşa cum am văzut, Henry James, în parte, poate, şi sub influenţa lui Maupassant.

Această remarcă ne reaminteşte obligaţia de a ţine seama atât de evoluţia socială şi culturală cât şi de organizarea psihică inconştientă. Maupassant, la fel ca mulţi alţi scriitori şi artişti şi ca nenumăraţi pacienţi ai lui Freud din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, frecventa aceste instituţii socialmente create pe care conştiinţa împăcată a epocii victoriene se prefăcea că le ignoră: femeile de moravuri uşoare, dar greu de întreţinut, casele de toleranţă al căror rafinament era direct proporţional cu ierarhia claselor sociale, o domesticitate feminină gata să îndure şi chiar să solicite bunul-plac al stăpânului. Cunoştea foarte bine codul rezervat iniţiaţilor în astfel de practici, cod al plăcerii, al locurilor ei speciale, al instrumentelor, tehnicilor şi semnelor ei de recunoaştere, dar şi pe acela al costurilor plăcerii în ordinea averii, în aceea a dezaprobării sociale, a bolilor venerice cu teribilele lor consecinţe, care încă nu puteau fi vindecate, precum paralizia generală, mortală pe termen mai lung sau mai scurt. Codul social (acela al „bunelor" moravuri, al sexualităţii dintr-o epocă şi dintr-un mediu anume) şi codul psihologic inconştient (separaţia dintre tandreţe şi senzualitate, erupţia unor dorinţe

perverse polimorfe pregenitale în viața genitală, angoasa castrării) se dovedesc indisociabil legate. Poate pentru că era mai mult savant decât scriitor, poate pentru că documentația sa în materie de sex era de mâna a doua (mai puțin, dacă pot spune așa, în ceea ce privește masturbarea), Freud a tras interpretarea spre decodarea inconștientului. Maupassant, ca mulți alți scriitori din secolul al XIX-lea (Flaubert, Zola, Henry James), a lucrat, dimpotrivă, dintr-o perspectivă de decodare socială. A pus în scenă conflictul din interiorul culturii contemporane lui, acela dintre codul puritanismului oficial și codul care guverna efectiv relațiile sexuale, sentimentale și financiare dintre un anumit număr de bărbați și femei ce-i erau contemporani. Tema decandenței — moravurilor, artei, religiei, civilizației, dominației politice a Occidentului — înflorea în rândurile inteligheniției din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea (inteligheniția de astăzi crede greșit că ea a inventat-o) și se consolida aflându-și un temei „științific" în teoriile neuropsihologice, la modă pe-atunci, privitoare la degenerescența nervoasă (extrapolată, fără nici o dovadă, la isterie) și la degenerescența familială (care ar fi trebuit să explice atât apariția câte unui arierat mental într-o serie de frați, dar și să impună dogma eredității bolilor mentale). Nu scăpa de decandență decât știința, aflată, dimpotrivă, într-un progres continuu și depozitară a unei imense speranțe (pe care o știm, azi, vană), aceea de a aduce umanității bunăstarea, rațiunea și pacea. De unde și schema familială care a slujit, atunci, drept cod mai multor romancieri și unei puzderii de romane: fratele cel mai mare va avea un destin „nobil"; va fi savant sau medic; fratele cel mai mic nu va fi decât artist sau scriitor: e „idiotul familiei" (Flaubert, James, Proust, Huxley și-au conformat vocația la această schemă). În ceea ce-l privește pe cel de-al treilea frate, dacă există, și mai ales dacă este o a treia, va fi degenerată, isterică: un „monstru" (de pildă Alice, sora lui William și a lui Henry James)[20].

20 Cf. Jean Perrot, „Homéostasie et dégénérescence de la famille héréditaire", în A. Ruffiot și *al.*, *Thérapies familiales psychanalytiques*, Dunod, 1981. Mai multe dintre precizările de mai sus le datorez unor discuții fecunde cu Jean Perrot. În ceea ce privește intervenția permanentă a unui cod social fie în definirea nebuniei și a devianței, fie în delimitarea sexualității umane, cf. lucrările lui Michel Foucault: *Istoria nebuniei în epoca clasică*, Gallimard, 1972 [trad. rom. Mircea Vasilescu, București, Ed. Humanitas, 1996]; *Istoria sexualității*, vol. 1: *Voința de a cunoaște*, Gallimard, 1976 [trad. rom. Beatrice Stanciu și Alexandru Onete, Timișoara, Editura de Vest, 1995. (*N. t.*)]. [Și, mai ales, *Anormalii. Cursuri ținute la Collège de France. 1974-1975* (Gallimard, 1999), [trad. rom. Dan Radu Stănescu, prefață de Bogdan Ghiu, București, Ed. Univers, 2001. (*N. t.*)]

Codul operei își extrage forța (adică puterea de a suscita adeziunea cititorului) din ceea ce am numit „dubla referință", psihologică și socială, pe care se sprijină. Asemenea Eului, de la care Freud derivă funcția suprafeței corpului, acest cod este un înveliș cu dublă față (o interfață, în termeni topologici): una întoarsă spre realitatea interioară, cealaltă spre exterior. Această morfologie a codului organizator al operei antrenează un anumit număr de caracteristici care determină originalitatea acesteia:

1) Opera originală scoate în evidență fie, iar aceasta într-un mod neașteptat, niște aspecte cunoscute ale funcționării psihice sau ale funcționării sociale (sau ale ambelor), fie aspecte necunoscute ale uneia sau alteia, dar într-un mod care le face familiare.

2) Ea stabilește — ceea ce constituie propriu-zis un efect al codului — corespondențe între elemente ale realității interioare și părți din realitatea exterioară, fie din societate, fie din natură, fie din ambele. Interiorul este raportat la exterior și invers. Mitologia greacă — una dintre marile surse de inspirație ale literaturii occidentale — este exemplară din acest punct de vedere. Să luăm, de pildă, mitul lui Adonis[21]. Un istoric al religiilor antice, Marcel Detienne[22], a demonstrat că el folosea unei triple codări:

„— o codare socio-familială: el distinge, pe de o parte, femeia măritată, brazda care este arată și care produce copii legitimi, așa cum Ceres produce plantele cultivate, și, pe de altă parte,

21 Pentru un studiu amănunțit al acestui mit și o discuție generală a contribuției psihanalizei la interpretarea miturilor, fac trimitere la articolul meu: „Freud et la mythologie", *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1970, nr. 1, pp. 114-144. Citatele care urmează sunt extrase din acest articol.

22 *Grădinile lui Adonis: mitologia aromatelor în Grecia*, Gallimard, 1972 [trad. rom. Radu Bercea, București, Ed. Symposion, 1997. (*N. t.*)].

concubina, atrăgătoare și sterilă, fie prin ea însăși, fie prin roadele ei;

— o codare botanică: smirna este pentru seducție ceea ce plantele cultivate sunt pentru căsătorie și lăptuca pentru impotență;

— o codare astronomică și religioasă, care stabilește anumite date calendaristice ale cultelor: sărbătorile închinate lui Ceres sunt pentru legătura legitimă ceea ce canicula este pentru legătura cu o concubină, iar ritualul lui Adonis pentru seducția infantilă, lipsită de viitor".

Din punctul său de vedere însă, psihanalistul nu poate decât să interpreteze literal conținutul manifest al mitului. Smirna, fiica regelui Theias, refuză să se căsătorească (figurare a refulării și a negării). Afrodita, zeița iubirii, jignită de acest dispreț, se răzbună pe Smirna provocându-i o violentă dorință sexuală față de tatăl său (zeii greci întruchipează pulsiunile inconștiente). Eroina săvârșește, prin urmare, pe întuneric, incestul cu tatăl său după ce-l îmbătase, în timpul sărbătorilor închinate lui Ceres, pe parcursul cărora — țin să ne reamintească istoricii religiilor — femeile măritate se abțin să întrețină raporturi sexuale, iar mamele postesc, neconsumând nici grâu și nici vin. (Actul Smirnei reprezintă, prin urmare, pentru psihanalist, încălcarea unei duble interdicții, orale și genitale; iar pentru istoricul religiilor, o dublă ofensă adusă lui Ceres, păzitoare a ordinii sociale impuse reproducerii naturale, dat fiind că ea este zeița plantelor cultivate și a căsătoriilor legitime și fertile.) Din această legătură incestuoasă se naște un fiu, Adonis: peste măsură de frumos, seduce mai multe zeițe, care se îndrăgostesc de el pe când nu era încă decât un copil, disputându-și-l; mult prea puțin viril însă, este înfrânt în lupta inițiatică cu monstrul care ar fi trebuit să-l facă să acceadă la vârsta bărbăției: este ucis la vânătoare, de un porc-mistreț.

„Mitul transcrie aici intuirea mai multor procese inconștiente, foarte precise, coerente unele în raport cu altele și ușor de descifrat: fetele care refuză să se mărite au rămas îndrăgostite de tatăl lor: pentru inconștientul unei fete, iubitul prin excelență, primul iubit imaginar este tatăl; dacă totuși ajunge să se mărite, copilul pe care-l aduce pe lume este trăit ca rodul unui incest imaginar; semnul incestului este că, de multe ori, un astfel de copil este frumos și atrăgător precum însăși dragostea; tinerele mame își adoră nou-născutul ca pe obiectul lor, altfel spus ca pe substitutul penisului care le lipsește, al penisului patern dorit și fascinant; nu se mai pot lipsi de el și vor, de aceea, să-și păstreze copilul mic; un asemenea copil este menținut, față de falus, într-o poziție de a fi, nu de a avea: este penisul mamei sale și n-ar putea avea un penis al lui; este sortit unui destin de seducător lipsit de substanță."

Pentru istoricul religiilor, morala mitului lui Adonis este clară. Virginul, frumosul și lipsitul de vlagă adolescent este îngropat într-un câmp de lăptuci, plantă umedă și rece, hrană a cadavrelor, vestită că-i face impotenți pe bărbați. Opoziția de tip binar este, astfel, puternic marcată cu smirna (care a dat numele său Smirnei), plantă uscată și caldă recoltată în perioada caniculei, adică a celei mai mari apropieri dintre soare și pământ; parfumul ei le folosește femeilor, devenite lascive în acea perioadă, să se apropie de bărbați, să se poarte ca niște concubine cu soții lor, așa cum același parfum le slujește credincioșilor, în timpul sacrificiilor religioase, să se apropie de zei. O altă variantă a aceleiași distincții binare opune sărbătorilor închinate lui Ceres ritualul Adonișilor, celebrat de curtezane și de amanții lor; în acest ritual, sunt făcute să crească foarte repede niște plante care, asemenea lui Adonis, pier extrem de repede fără a da roade. Adonis și Smirna ar simboliza, astfel, cele două excese contrare față de buna orânduire a căsătoriei, a societății și a reproducerii: prea marea apropiere (incestul, căldura și lascivitatea concubinei) și prea marea distanță (fascinația exercitată de o frumusețe rece și sterilă, impotența). Pentru psihanalist, această morală mult prea îngrijit ordonată urmărește socializarea celor două fantasme inconștiente puse în scenă de către mit: fantasma pregenitală feminină a unei împliniri incestuoase cu tatăl și fantasma narcisică masculină a unei seduceri simbiotice a mamei. O atare morală ține de aceeași elaborare secundară care, o dată visul construit de către preconștient în timpul somnului, vine, ca o măsură de precauție față de Supraeul oricând gata să se tre-

zească și să facă ravagii, să rearanjeze reprezentația cu visul pe care aparatul psihic o dă în fața conștiinței și cu atât mai mult relatarea lui la trezire.

Nu pot decât să reiau aici definiția pe care am dat-o în 1970 „dublei referințe" (fără a o numi, încă, astfel):

„Mitul constituie, cu siguranță, un instrument intelectual pentru a putea înțelege cerul, pământul, cetatea, punând în ordine relațiile ființelor unele cu altele și justificând locul fiecăreia în spațiu și timp. În același timp însă, mitul reprezintă și o operație de diferențiere, de numire și de clasificare, o ordonare a proceselor inconștiente și a modurilor lor de articulare. Ipoteza noastră ar fi chiar că explicarea lumii exterioare, fizice și sociale, nu poate să capete sens decât plecând de la ceea ce constituie sursa a tot ce e sens, trăirea intimă, reprezentant-reprezentare a pulsiunii, afect, angoasă, amintire a primelor plăceri, toate acestea puse în scenă cu ajutorul unor porțiuni simbolizate ale corpului. Nu putem înțelege lumea decât înțelegându-ne, într-un anumit fel, pe noi înșine".

3) Opera originală menține, de asemenea, și o tensiune diacronică între niște coduri opuse. Resortul ei dramatic rezidă în dezvoltarea conflictelor între niște entități (personaje, forțe naturale sau sociale) care urmează sau promovează niște coduri diferite și chiar antagonice. În două cazuri, acest resort dramatic produce un efect comic: atunci când un cod își ratează inserarea într-un corp în care voia să capete o formă concretă și atunci când codul folosește la producerea unor mesaje care se întorc împotriva lui. În alte două cazuri, efectul este, în schimb, unul tragic: atunci când eroul unei piese sau al unui roman, în fața presiunii exercitate de codurile instituite și a tiraniei și cruzimii reprezentanților acestora, eșuează în încercarea sa de a impune un cod nou, al cărui reprezentant este, eșec care atrage după sine moartea sa socială, psihică sau chiar fizică; și atunci când un autor nu reușește să-și facă înțeles, prin opera sa, codul personal, social sau științific aflat la originea mesajului său, cod în care o epocă ulterioară se va recunoaște, dar abia după moartea, mizeria, nebunia sau sinuciderea autorului. În amândouă aceste cazuri, adevărul triumfă, dar numai

după sacrificiul precursorului. Schema tragică se află în corespondență cu identificarea eroico-masochistă pe care am descris-o în primul capitol. Dar așa cum sublinia J.-R Vernant, istoric al religiilor Greciei antice, tragedia n-a funcționat în Grecia decât aproximativ un secol (de la jumătatea veacului al V-lea până la jumătatea celui de-al IV-lea). Succesul reprezentațiilor tragice în fața cetățenilor atenieni se datora faptului că, sub veșmântul unor scenarii mitologice cunoscute, ea întruchipa, dramatiza și personifica tocmai conflictele fundamentale din mentalitatea colectivă dintre un sistem tradițional de gândire și apariția unui mod nou de gândire. Atunci s-a încercat redefinirea problemelor ordinii și haosului, unului și multiplului, indeterminatului și definitului, masculinului și feminului, individului și societății dintr-o perspectivă chemată să întemeieze ordinea lumii și a cetății pe — îl citez pe Vernant — „conflictul și reunirea contrariilor".

Codul tragic se supune, într-adevăr, unei duble referințe: este universal, asemenea inconștientului; iar epocile de criză sunt cele care-l mobilizează.

4) Opera originală menține o tensiune sincronică între cele două codări, cea psihologică și cea socială, fie constatându-le întrepătrunderea acolo unde ele păreau separate, fie disociindu-le acolo unde par întrețesute. În mitul lui Adonis, de pildă, codarea fenomenelor naturale (reproducere, botanică, astronomie) se dovedește a fi o codare socială, caracteristică unei epoci și unei culturi date (dar nu la fel se întâmplă oare cu orice codare, inclusiv cu cea psihologică, și cum altfel s-ar putea întâmpla?). În același mit, ca în majoritatea miturilor grecești, și codarea psihologică apare dublă: e o codare a proceselor inconștiente în privința cărora ființele omenești au avut, pretutindeni și întotdeauna, pentru a relua expresia lui Freud, „o obscură percepție lăuntrică" (dorința incestuoasă, refularea, negarea, exacerbarea dorinței care se lovește de interdicție, fantasma originară a seducției...), dar, totodată, și o codare psihopatologică, adică o descriere și o clasificare a sindroamelor mentale și, plecând de la ele, a tipurilor psihologice (tânăra fată isterică, frumosul efeb seducător, inconsistent și asexuat).

Această întrepătrundere-separare dintre inconștient și cultură îi opune pe adepții unei critici psihanalitice axate pe fantasmă și pe partizanii unei interpretări a operelor dintr-o perspectivă marxistă, sociologică sau istorică, axată pe realitatea socială.

O A TREIA FORMULĂ

Mai temerară se dovedește însă încercarea de a găsi exemplificări ale formulei II b 2, deoarece, prin definiție, autorul nu e conștient de codul care lucrează în opera sa (dar este el oare cu adevărat inconștient sau doar se preface? Am văzut ambiguitățile cu care se joacă Henry James în această privință). Criticul și cititorul nu pot face altceva decât să propună ipoteze, să reconstruiască *post factum* acest cod, să purceadă la un travaliu de interpretare (mult diferit de travaliul psihic de creație) în timpul căruia hermeneutul este în egală măsură luminat și orbit de analogiile pe care le stabilește cu alte demersuri. Blaise Pascal, luând ca model exegeza biblică, decodează contradicțiile psihologiei umane și cele trei niveluri ale acesteia (spiritul, carnea și inima) ca pe niște urme lăsate asupra creaturii de cele trei momente ale Istoriei Sfinte (creația, căderea și mântuirea). Freud, luând ca model psihanalistul care interpretează în timpul curelor, dar evitând, în mod discutabil, transferul, scoate în evidență fantasme incestuoase sau paricide ori îmbinarea acestora, în *Oedip-Rege*, în *Hamlet* și în *Gradiva* de Jensen, în desenele și tablourile lui Leonardo da Vinci și în multe alte opere.

Aceste apropieri, care i-au deschis psihanalizei, în niște condiții metodologice destul de neclare, câmpul criticii literare și artistice și pe cel al esteticii, se supuneau, la Freud, mai ales unei acute nevoi de administrare de probe: dat fiind că nu reușea să convingă comunitatea științifică și medicală de adevărul descoperirilor sale în privința proceselor psihice inconștiente aflate în joc în vis și nevroză, el recurgea la o transpunere, nelipsită de un anumit dogmatism, a descoperirilor sale pentru un public cultivat, făcându-le să se refere la un material mai bine primit: opera literară sau cuvântul de spirit.

Cu această a treia formulă, regăsim noțiunea de idiolect: opera reprezintă încercarea autorului de a-și croi din limba comună (limba clasică sau limba vorbită sau, prin extrapolare, limbajul muzical, arhitectural ori iconic) un verb personal, cu lexicul, gramatica și sintaxa lui sau măcar cu ceva care să poată trece drept un echivalent al acestora; limbă pe care el le-o „predă" celorlalți, atunci când opera sa își găsește un public, pentru a-i permite acestuia, dacă nu să-și exprime mai bine, la rându-i, prin vorbire sau scris, sensibilitatea, imaginația și gândirea, cel puțin să le citească, să le vadă sau să le audă recunoscute prin intermediul noului tip de „discurs" care îi e adresat. Poate fi descifrat codul acestei limbi care se dorește cu atât mai grăitoare cu cât este limba unei singure ființe?

Unul dintre cele mai elegante exemple, cunoscute mie, de interpretare a codului presupus a organiza nu numai o anumită operă, ci întreaga operă a unui autor l-a oferit Claude Lévi-Strauss, în discursul său de recepție în Academia Franceză, la 27 iunie 1974. Recipiendarul trebuia să rostească un elogiu al predecesorului său, Henry de Montherlant. Aplicând romancierului și dramaturgului metoda care asigurase fecunditatea și succesul propriei sale antropologii structurale, mai cu seamă în domeniul interpretării miturilor, etnologul descrie (fără a folosi totuși acest termen la care eu, unul, țin) codul care ne permite să „deducem multiplele aspecte ale acestei opere concentrându-le într-o formulă unică, formulă căreia, pentru fiece caz în parte, ar fi de ajuns să-i inversăm un semn sau altul sau să-i încrucișăm diferit termenii". Acest cod se reduce la două semne, la doi termeni, la două niveluri de semnificație și la două operații (aplicare a principiului de economie, un minimum de mijloace trebuind să producă și să explice un maximum de efecte). Cele două semne, echivalente cu + și cu -, sunt împlinirea (săvârșirea) și suprimarea; cei doi termeni sunt amorul carnal și viața; cele două niveluri sunt semnificația reală și semnificația metaforică; cele două operații sunt inversarea semnelor și încrucișarea termenilor. Încrucișarea celor doi termeni (amorul carnal și viața) și, concomitent, inversarea celor două semne (+, -) produc patru „transformări" (câte două pentru fiecare nivel de semnifi-

cație în parte). Prima transformare: „actul carnal, împlinit în sens propriu, provoacă moartea figurată a obiectului său: această formulă traduce destul de bine, într-o formă concisă, atitudinea eroilor lui Montherlant față de femei: acestora nu li s-a reproșat oare la nesfârșit că se încăpățânează să le distrugă pe cele pe care le-au iubit?" A doua transformare: „Nu avem decât să inversăm propoziția anterioară pentru a regăsi tauromahia, căreia Montherlant se lăuda că i-a evidențiat primul conotația erotică: în acest caz, pe care îl ilustrează *Bestiariile*, actul carnal împlinit, dar nu în sens propriu, ci figurat, provoacă moartea, de data aceasta reală, a obiectului său". Cele două transformări rezultă din trecerea de la + la -, de la practica sexuală la abstinență: „*Demonul binelui* operează o a treia răsturnare: o renunțare exclusiv metaforică la actul carnal, pe care o simbolizează părăsirea lui Solange, îl face pe Costals să acceadă la viața reală: aceea a operei pe care poate, în sfârșit, s-o creeze". Cea de-a patra transformare, mai greu de identificat în opera lui Montherlant, riscă să-i scape celui care nu deține grila lévi-straussiană: „Singura lipsă, încă, este cea de-a patra și ultima transformare, care decurge totuși din cele anterioare: aceea în care renunțarea la actul carnal, înțeleasă în sens literal, ar produce o viață figurată. Este cât se poate de grăitor că ea ne este oferită, exact în acești termeni, de finalul neașteptat al *Visului*: Alban dă viață unui țăruș, căruia i se adresează ca și cum ar fi fiul său; un fiu imaginar însă, căci, neposedând-o, el îi refuză lui Dominique posibilitatea de a-i fi mamă".

Ce justificări aduce Lévi-Strauss sistemului său de interpretare? Nu este deloc lipsit de interes să constatăm că una este legată de inconștientul individual și cealaltă de un mit, ceea ce nu face decât să confirme ideea emisă mai sus în legătură cu Freud, că marile opere sunt construite după principiul unei duble referințe, care face ca o experiență individuală să poată fi înțeleasă printr-un mit colectiv, iar ca un mit să capete înțeles și să prindă viață printr-o experiență singulară. Care este această dată personală? Montherlant este un fiu fără mamă; mama sa „a murit dându-i lui viață"; el „a venit pe lume pe un fluviu de sânge": împrejurări pe care cel interesat le-a mărturisit și care clarifică tema din *Regina moartă*, aceea a tauromahiei și personajul autobiografic al lui Alban de Bricoule, din *Visul*, operă scrisă la douăzeci și trei de ani. Și iată-l acum pe Lévi-Strauss comentând (într-un mod în care n-ar fi putut să o facă fără o cunoaștere temeinică a psihanalizei): „Acest ciclu de patru transformări traduce o aceeași nevoie de a scurtcircuita, dacă pot spune astfel, medierea maternă: săvârșit la propriu și la figurat, actul carnal provoacă moartea, metaforică sau reală. Iar viața, înțeleasă într-un mod real sau metaforic, nu poate rezulta decât dintr-o renunțare la actul carnal, fie la figurat, fie la propriu".

Mai general vorbind, mi se pare că această împrejurare biografică, ce a constituit pentru Montherlant o puternică și neîncetată incitare la travaliul de creație literară, ilustrează ideea freudiană a romanului de familie, idee reluată și amplificată de Marthe Robert atunci când ea vede în romanul originilor, originea romanului[23]. Scriitorul manifestă tendința de a relua relatarea care i-a fost făcută și pe care și-a făcut-o el însuși despre propria naștere, apoi despre propria-i istorie, și o face nu numai sub forma unei mărturisiri, a unei cronici, a unui memorial sau sub aceea, specifică pacientului în psihanaliză, a unei rememorări pe firul asociațiilor libere dintr-o ședință, ci printr-un sistem care, prin însăși logica sa, explică evenimentele despre care se povestește că s-ar fi petrecut, din același sistem decurgând însă, totodată, un întreg joc de alte variante posibile. De unde marja de libertate, imaginară măcar, pe care acest sistem, acest cod o acordă individului în raport cu propriul său destin; de unde și puterea operativă, cu care el îl înzestrează pe creator, de a putea produce o operă. După această primă justificare — nemărturisit psihanalitică —, Lévi-Strauss propune o justificare antropologică a interpretării sale privind codul generator al operei lui Montherlant: „Pentru etnolog, copilul atât de nerăbdător să se nască, încât sparge trupul mamei sale, făcând-o să piară, este dioscurul cel rău căruia miturile îi impută excesele, dezordinea și uneori

23 Discut această idee ceva mai departe, în legătură cu *Ungherul fericit* de Henry James.

chiar mortalitatea umană. El echilibrează, în felul acesta, puterea fratelui său geamăn, înțelept ordonator al universului și care-i oferă umanității binefacerile sale. Montherlant nu va fi interiorizat, cumva, tocmai acest dioscurism moștenit prin tradiție (...)? El a mers chiar până la a-l transforma într-o doctrină pe care, *sub* denumirea de «proteism», o *așază alături de stoicism* și de creștinism".

Un travaliu comparatistic interesant de realizat ar putea lua ca obiect romanul *Meteorii*, în care Michel Tournier exploatează același mit, dar în chip deliberat (adică după formula I) și într-un mod total diferit.

În partea a treia, cititorul va găsi și alte exemplificări ale acestei formule II B 2: relația figură-fond în tablourile pictorului Francis Bacon, ca revelatoare ale carențelor prime ale mediului matern față de nou-născut; spaima de vid ca dezorganizatoare a sănătății lui Blaise Pascal și organizatoare a gândirii sale mai întâi în fizică, apoi în psihologie. Toate acestea pun însă problema locului pe care-l ocupă, în operă, golul.

Limite ale travaliului codului: absența, lipsa, golul

Oricât de concludente s-ar dovedi, exemplele pe care le-am dat au limite. O primă limită ține de precaritatea oricărei „interpretări" a unei opere, dat fiind că aceasta exprimă punctul de vedere, ideologia și subiectivitatea interpretului. Interpretarea „savantă" (sociologică, semiotică, psihanalitică) adaugă totuși aporturile de rigoare ale unei metode și de bogăție ale unei practici la interpretarea „naturală" a operei pe care o reprezintă lectura, ascultarea sau contemplarea ei spontană. O a doua limită se datorează multitudinii de subcoduri care lucrează în operă, dificultății de a le distinge de un cod presupus principal și de a le articula între ele și cu acesta din urmă. Cu cât valoarea estetică a unei opere e mai mare, cu atât această întrepătrundere sau încastrare a codurilor sfidează mai mult analiza. De aici decurge, de altfel, o binecunoscută consecință: operele cele mai apreciate sunt susceptibile de interpretări numeroase, diverse și care

se schimbă o dată cu timpul. Acesta este unul dintre efectele travaliului operei.

Aș dori să mă opresc ceva mai mult asupra unei a treia limite, inerente nu doar interpretării, ci și travaliului propriu-zis al codului ca atare. Codul pe care creatorul îl face să lucreze în opera sa are de luptat nu atât cu o finitudine (la un moment este obligatoriu ca exploatarea potențialităților unui cod să ia sfârșit), cât cu un obiect care se sustrage, și aceasta cu atât mai mult cu cât declanșarea procesului de compunere a operei are drept consecință sau drept cauză ocultarea codului. Cu cât codul care operează într-un corp umple mai mult opera de lanțuri semnificante, cu atât se cască mai adânc o absență, cu atât apare mai mult un gol care scapă organizării în curs (dacă, desigur, țelul operei nu va fi fiind, așa cum se întâmplă mai cu seamă în arta contemporană, tocmai acela de a denunța, dejucându-le caracterul derizoriu, încercările de organizare și de a instaura o lipsă în chiar miezul operei). Travaliul codului este un proces; el urmărește să contrabalanseze sau să forcludă această absență, acest gol, această lipsă, care sunt niște stări. Opera este un echilibru în același timp instabil și staționar între acest proces al cărei produs este ea însăși și această stare pe care cel mai adesea ea nu o poate afirma decât sub forma unei negații. Opera se construiește ca un omolog al aparatului psihic: reprezentantul psihic inconștient este miezul, codul *in potentia*; corpul cu care travaliul de compoziție îmbracă opera reprezintă suprafața, învelișul psihic, interfața întoarsă cu o parte spre interior, cu cealaltă spre exterior — spre travaliul psihic lăuntric creatorului și spre travaliul operei propus publicului. Între înveliș și miez, un gol[24]. Aceasta e o figură clasică, aceea a nevrozei; golul este vizibil în isterie și în fobie; trebuie neîncetat umplut în nevroza obsesională, printr-un surplus de ritualuri și de idei obsesive. În stările așa-zis limită, miezul e periferic, închistat, îngropat în înveliș, predominantă fiind teama de un gol central; miezul mai poate

24 A se vedea originea acestor doi termeni în culegerea de articole a regretatului Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau*, Aubier-Flammarion, 1978, de unde le și preiau.

fi, de asemenea, chiar deportat în afara învelişului, iar atunci persoana nu-şi mai locuieşte nici propriul psihism şi nici propriul corp; le priveşte funcţionând, se comportă ca un spectator al propriei vieţi. În unele stări psihotice, învelişul psihic rupt sau insuficient constituit nu mai conţine reprezentanţii pulsionali, miezul se fragmentează, bucăţi din el fuzionând cu bucăţi din diferite obiecte şi fiind proiectate şi împrăştiate într-o lume stranie şi terifiantă.

Ce este golul? El nu are aceeaşi origine şi nu joacă acelaşi rol în funcţie de organizările psihopatologice schiţate mai sus şi în funcţie de formele şi nivelurile psihismului plecând de la care se elaborează opera. O primă figură a golului[25] este aceea a pierderii: pierderea obiectului iubirii infantile (mama, părinţii, casa sau oraşul natal) reactivată de doliile care survin pe parcursul vieţii. Se ştie că acesta a fost cazul lui Freud şi al lui Proust. Interpretarea psihanalitică manifestă, uneori, o tendinţă dogmatică de a reduce toate cazurile de lipsă la nostalgia după primul obiect iubit şi pierdut, sânul, şi de a privi creaţia ca pe o regăsire a acestui obiect şi chiar ca pe o reparare a lui, atunci când subiectul a presupus fantasmatic că-l va fi pierdut, deoarece el însuşi îl distrusese. Oricum însă, golul reprezintă, aici, absenţa obiectului care se sustrage cererii de iubire. Pentru a-i atenua, ulterior, traumatismul, opera se oferă să simbolizeze această absenţă, dar fără să reuşească să-i elimine complet materialitatea nudă.

O altă figură a vidului, care ţine tot de o dimensiune diacronică, se raportează, de data aceasta, nu la istoria individuală şi nici la preistoria infantilă a individului, ci la genealogia sa, la cele două generaţii care l-au precedat şi din care se trage. Departe de a reprezenta amintirea, elaborată ulterior, a unei satisfacţii primitive şi total mulţumitoare, această figură este aceea a unui secret. Secret originar, secret al originilor, care introduce o ruptură în seria genealogică: nelegitimitate a unei naşteri, avorturi reuşite sau doar încercate, genealogii

25 Reproduc titlul numărului 11 al publicaţiei *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1975, „Figures du vide".

paralele, deces inexplicabil al unui frate, al unei surori, al unuia dintre părinţi, al unui unchi, al unei mătuşi, al unui strămoş. Şocul tardiv se manifestă printr-un efect destructurant, decompensatoriu, de pildă, cu prilejul unei date aniversare, a unei vorbe nefericite care reactualizează ruptura, distrugerea. Aşa cum a arătat Nicolas Abraham, golul este acela al unei „cripte" psihice, locuită de prezenţa-absenţă a acestui membru-"fantomă" al familiei, păstrat acolo ca un mort-viu şi căruia subiectul îi lasă locul, el neputând, în schimb, să trăiască decât ca un mort. Într-un astfel de caz, opera îi înalţă acestui strigoi secret un mormânt gol, al cărui gol îi semnalează arhitectului său că a muri înăuntrul lui reprezintă condiţia reînvierii celuilalt.

Pe lângă sau în plus faţă de golul-urmă lăsată de rupturile unei istorii, creatorul mai găseşte în el şi un gol inerent, din anumite raţiuni structurale, anumitor aspecte ale funcţionării psihice. Pulsiunea, aşa cum a definit-o însuşi Freud, se orientează în mod natural spre scopuri sau obiecte în care îşi caută sau îşi află descărcarea (cantitativă) şi satisfacerea (calitativă). Rămâne însă o distanţă ireductibilă între pulsiunea ca presiune ce-şi are sursa în zone mai mult sau mai puţin localizate ale corpului şi activităţile din partea cărora Eul aşteaptă scăderea tensiunii pulsionale. Scriitorul şi artistul creează pentru a face ceva din acest reziduu pulsional neutilizat care persistă în el, oricât de plină i-ar fi, în rest, viaţa socială, profesională, familială şi amoroasă. Munca de creaţie dă o utilizare acestui surplus de imagini mentale, de gânduri şi de afecte pe care o viaţă nu este de-ajuns pentru a le consuma, chiar şi cu riscul epuizării de sine a creatorului. Opera umple — pentru un răstimp mai mult sau mai puţin îndelungat — fundamentala inadecvare dintre pulsiune şi investirile ei. Izbucnirea unei pulsiuni năvălind pe neaşteptate în plină forţă poate să nu mai fie de tipul unei experienţe ce trebuie metabolizată, simbolizată, explicată, ci de cel al unei sfâşieri a învelişului narcisic protector, al unei explozii traumatice în care subiectul este foarte aproape de catastrofă şi care necesită nesfârşite repetări pentru a permite redobândirea retrospectivă a controlului. În ju-

rul acestor explozii traumatice, opera își țese pânza pentru a le capta, pentru a sutura rănile, pentru a reface, printr-o piele simbolică de cuvinte sau printr-o împletitură de imagini plastice ori sonore, integritatea narcisică a persoanei. Am analizat în altă parte[26] unul dintre paradoxurile „experienței" mistice, acela al vidului și preaplinului, căci există din acest punct vedere o analogie între demersurile creatorului și ale misticului: „Am încercat să construiesc un paradox metapsihologic care să corespundă, în teoria psihanalitică, paradoxului lăuntric vieții mistice: risipirea pulsiunii de viață în scopurile și obiectele ei e suspendată de către Eu (asceză); spațiul psihic lăsat, astfel, gol este investit masiv de pulsiunea de moarte (angoasa); pulsiunea de viață, revenind și concentrându-se asupra propriei ei surse și propriului ei elan, apare sub forma unei reîncărcări libidinale de o intensitate considerabilă (extazul)". Golul, aici, este semnul că pulsiunea duce lipsă și va duce întotdeauna lipsă de un obiect permanent disponibil care să-i aducă o satisfacere totală, fiind condamnată să nu se poată bucura vreodată decât de satisfaceri parțiale și provizorii. Golul de obiecte și de scopuri reprezintă reversul preaplinului pulsiunii.

O ultimă figură a golului pe care o voi mai aminti se datorează tot unor cauze structurale. Este vorba despre o falie în comunicarea semnalelor emise și a celor primite. Semnale prost emise ca urmare a nepriceperii, lipsei de experiență sau neglijenței emițătorului. Semnale prost receptate sau prost expediate înapoi ca urmare a ambiguității mesajului, indiferenței, neînțelegerii, batjocurii, narcisismului sau urii receptorului. Inevitabilele neînțelegeri între adulți deținători ai aceluiași cod lingvistic sunt accentuate și amplificate de sechelele unor experiențe nefericite trăite de copil înainte și în perioada învățării vorbirii în comunicarea lui reciprocă cu anturajul prim. Figurile parentale, persoanele mature se află într-o poziție de superioritate și de dominație față de copii, iar obligația

[26] „Du code et du corps mystiques et de leurs paradoxes", *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1980, nr. 22, pp. 159-177. Citatul este extras de la pagina 166.

la care ei îi supun pe aceștia de a le înțelege cuvintele și de a da ascultare enunțurilor lor constituie o violență la adresa lui *infans*, a celui care este încă lipsit de discurs. Chiar mai mult însă decât atât: persoanele mature se folosesc, în fața copilului, de un mod de comunicare la care acesta nu are acces. „El își vede și își aude părinții bucurându-se, între ei, de limbaj, secret de la care el este exclus, unealtă de care el nu se poate folosi; iar nevoia de a înțelege, activă de foarte devreme în el, are parte de o soartă originar nefericită. Ca urmare a decalajului dintre lumea de semnificanți în care evoluează anturajul său și lumea de semne în care se mișcă el însuși, copilul trăiește o experiență de neputință radicală (...). Ulterioara însușire a autonomiei biologice și psihice, ca și a limbajului vorbit și, eventual, scris nu șterge deloc dubla slăbiciune umană originară, impusă de o dependență și de o necunoaștere prelungită."[27]

Astfel, suferinței originare a sugarului, care decurge din prematuritatea speciei umane, și dependenței tot mai mult prelungite a copilăriei și a tinereții față de cunoștințele care se cer însușite în contrapondere față de ceea ce numim progresul civilizației li se adaugă această prăpastie ireductibilă dintre cei care nu posedă decât exprimarea prin strigăt, mimică și postură și cei care descifrează cu greu și deficitar aceste expresii dat fiind că stăpânesc, nu fără erori și paradoxuri, limbajul propriu-zis. Golul este, aici, acela al neputinței de a trece de la expresie la comunicare, al eșecului tentativei de a te face înțeles, al misterului pe care îl reprezintă pentru sugar limba familiară vorbită în jurul său, care îi este în mod fundamental străină. Gol angoasant, căci dacă micuțul nu reușește să-și comunice nevoile vitale, el riscă să piară. Gol care nu va face decât să crească în urma răspunsurilor „pe alături" pe care i le vor trimite, inevitabil, persoanele din jurul său; gol al funcțiilor mentale neutilizate ca urmare a lipsei de comunicare reciprocă; gol

[27] Didier Anzieu, „L'agressivité entre les groupes et à l'intérieur des groupes", *Revue des travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, 1978, *131*, 4[e] série, ședința din 20. 02. 1978, pp. 175-202. Citatul este extras de la paginile 177 și 178.

al perceperii intime a propriilor sale stări psihice și afecte, atunci când copilul nu citește confirmarea și recunoașterea lor pe buzele, chipul și în atitudinea corporală de ansamblu a mamei și a familiei sale. Opera, într-un astfel de caz, reprezintă conservarea vitală a puținului ce îi va fi fost comunicat efectiv; ea constituie, de asemenea, și o încercare, optimistă sau disperată, de a reduce distanța, de a elimina decalajul, de a spune ceea ce nu poate rămâne altfel decât incomunicabil.

PARTEA A TREIA

Câteva monografii

I

O ALEGORIE A CREAȚIEI LITERARE: „UNGHERUL FERICIT" DE HENRY JAMES

Nuvela *Ungherul fericit*[1], scrisă în 1908, la vârsta de șaizeci și cinci de ani, este ultima narațiune fantastică compusă de Henry James (1843-1916) și una dintre ultimele sale opere de ficțiune. Imaginația sa epică (circa douăzeci de romane, peste o sută de nuvele — prima datând din 1864 —, piese de teatru — la care se

1 *The Jolly Corner* (*Le Coin plaisant*) este accesibilă cititorului francez în două traduceri. Ediția bilingvă a volumului *Histoires de fantômes* a lui Henry James la Aubier-Flammarion (1970) oferă avantajul, de care m-am folosit, de a putea să te raportezi la textul englezesc și, astfel, de a îmbunătăți traducerea lui Louise Servicen. *La Grande Anthologie du fantastique* întocmită de Jacques Goimard și Roland Stragliati, la editura Presses Pocket, consacră un volum așa-numitelor *Histoires de double* (1977). Acesta cuprinde și *Ungherul fericit*, într-o versiune franceză mai puțin plăcută și mai puțin sigură a aceleiași traducătoare. [Și în limba română există tot două traduceri ale nuvelei jamesiene: cea a Mariei-Ana Tupan, sub titlul *Urmărirea*, din antologia de *Proză fantastică americană*, București, Ed. Minerva, col. „Biblioteca pentru toți", 1984, vol. II, pp. 103-127; și cea a Irinei Petraș, din volumul Henry James, *Povestiri cu fantome*, Cluj, Ed. Echinox, 1991, pp. 35-69. În paginile care urmează, voi folosi — neindicând însă de fiecare dată sursa, pentru a nu îngreuna excesiv lectura — ambele versiuni românești, în funcție de cât mai buna slujire, de la caz la caz, a contextului analitic-demonstrativ al textului principal. Uneori, cu toate că procedeul nu mi se pare întru totul recomandabil, am combinat, pentru redarea cât mai pertinentă din punct de vedere exegetic a aceluiași pasaj, soluții parțiale ale ambelor tălmăciri, permițându-mi chiar și, pe alocuri, intervenții proprii. Infinit, travaliul traducerii... *(N. t.)*]

mai adaugă relatări de călătorie, biografii și eseuri critice) seacă, într-adevăr, în 1911, o dată cu ultima sa povestire, *Strigătul*, și două romane rămase neterminate. Încă din 1910, el arde un exemplar al ultimei sale nuvele (*Un turneu de vizite*, care va vedea totuși lumina tiparului), ca și notele și hârtiile intime, cu excepția *Carnetelor* în care, începând din 1878, consemnează posibile subiecte de nuvele și romane, ca și tehnicile care ar trebui folosite pentru a le da formă[2]. Activitatea de scriitor și-o va continua cu eseuri critice și abordând un alt gen: redactarea propriei autobiografii, relatare în care se contopesc propria sa copilărie și cea a fratelui său, William James, mai mare cu cincisprezece luni decât el, decedat în 1910, filosof și psiholog celebru rămas în Statele Unite, în vreme ce Henry își va fi desfășurat întreaga carieră literară în Europa. *Ungherul fericit* este scrisă în Anglia, într-o mare reședință de țară din Sussex unde romancierul, fugind de viața mondenă a Londrei, se refugiase încă din 1897. Aici, cu începere din 1907, își revizuiește romanele și nuvelele, apărute mai întâi, în cele mai multe cazuri, în Anglia, în vederea ediției lor americane în douăzeci și patru de volume, așa-numita „New York Edition", de la care are mari așteptări în privința veniturilor (din acest punct de vedere, va fi un eșec) și a gloriei. Le redactează *Prefețele* dictându-le secretarei lui, Theodora Bosanquet, căreia îi dictase deja, în 1903, *Potirul de aur* și care de acum înainte, spun biografii, va fi de un devotament și de o fidelitate exemplare.

Ungherul fericit poate fi citită în mai multe feluri, în funcție de perspectiva în care te plasezi: tematică, biografică, poietică. Din prima perspectivă, această nuvelă reprezintă despărțirea scriitorului de tema dublului, care încă de la început n-a încetat să constituie o sursă de inspirație privilegiată pentru o parte considerabilă a operei sale epice[3]. Ideea acestei teme i-a venit, în parte, de la *William Wilson*, una dintre *Noile povestiri extraordinare* ale lui Poe, în care adevăratul Eu, obsedat de un sentiment de vinovăție și incapabil să mai suporte povara propriilor greșeli, inventează un dublu răufăcător care devine instigatorul și autorul indirect al tuturor necazurilor sale. Primul roman al lui James, *Roderick Hudson*, publicat mai întâi în foileton în 1875 și reeditat în 1878, reia acest tip de poveste. *The Sense of the Past*, schițat în 1899, remaniat în 1915 și consacrat aceleiași teme, fără doar și poate mult prea solicitantă, rămâne neterminat și nu va fi publicat decât postum. Dintr-o perspectivă biografică, această nevoie de a se apăra împotriva unui dublu amenințător trebuie, inevitabil, apropiată de o seamă de fapte cunoscute din viața autorului și a anturajului său: rivalitatea față de fratele său William, ale cărui inteligență, exuberanță, sociabilitate, autoritate și reușită îi barează calea; interesul „științific" al celui din urmă pentru telepatie și metapsihie; halucinații cu viziunea unui dublu avute de tatăl său și de același frate; un coșmar în care Henry James preadolescent ar fi văzut el însuși un dublu[4].

2 Ediția lor postumă (1947 în limba engleză) însumează trei volume.

3 Este și perspectiva adoptată de Jean Perrot în teza sa de doctorat în Litere și Științe Umane rămasă inedită, *Henry James et la décadence* (4 vol., Université de Paris IV, 1980). Îi datorez autorului numeroase și prețioase informații și sugestii, pentru care îi mulțumesc călduros. — Cf. Jean Perrot, *Henry James. Une écriture énigmatique*, Aubier, 1982.

Fiecare dintre aceste două perspective mi se pare utilă, dar incompletă. O influență literară, oricât de incontestabilă, nu este de-ajuns pentru a produce o operă dacă aceasta nu-și are rădăcinile înfipte adânc în imaginația și în sensibilitatea personală a autorului. Opera însă nu se mulțumește să repete, transpunând-o și elaborând-o, biografia acestuia. Este nevoie de un travaliu psihic creator, care are propria lui dinamică, propriile lui conflicte și propriile lui stadii. Așa cum am încercat să demonstrez mai sus, se întâmplă ca scriitorul să înscrie în operă anumite urme și semne ale acestui travaliu. Din această perspectivă „poietică", propun să citim *Ungherul fericit* ca pe o alegorie a creației literare, în special a primei ei faze, halucinarea unui reprezentant psihic inconștient.

4 Aceasta pare a fi perspectiva adoptată de André Green în extrasul pe care l-a publicat dintr-un studiu (viitor) despre *Ungherul fericit* care „pune în paralel analiza nuvelei cu anumite experiențe din copilăria lui Henry James". Cf. „Le double fantôme", în J. Guillaumin și *al.*, *Corps création, entre Lettres et Psychanalyse*, *op. cit.*, pp. 139-154. — Îi rămân recunoscător lui André Green pentru faptul de a mă fi făcut să cunosc *Ungherul fericit* și de a fi inspirat prezentul studiu.

De la romanul de familie la halucinație

Una dintre căile creației constă, pentru autor, în a se întoarce cu gândul (uneori chiar și în realitate) la locul nașterii sale, cu scopul de a-și reconstitui propria venire pe lume, de a elabora o teorie despre propriile sale origini și de a-și începe, imaginar, viața altfel pornind de aici: am arătat, în altă parte, importanța acestor procese în autoanaliza lui Freud și în descoperirea, de către el, a psihanalizei. Personajul principal din *Ungherul fericit* este, așa cum fusese cazul, în 1904-1905, pentru autorul însuși, un american întors din Europa după ce trăise acolo vreme de treizeci de ani. Nu are o activitate profesională precisă[5]. Își regăsește orașul natal complet transformat. Ajunge să se întrebe cum ar fi arătat viața sa și ce persoană ar fi devenit dacă, în loc să-și fi petrecut existența de adult în străinătate, ar fi rămas la New York, pe lângă cei mai apropiați membri ai familiei sale acum dispăruți și dacă ar fi exersat, așa cum tatăl său dorise, o activitate lucrativă. Acesta este tocmai unul dintre resorturile activității romanești: a realiza într-o operă de ficțiune viața pe care nici autorul și nici cititorul n-au avut-o în realitate; și, înzestrând-o cu un corp, fie și doar din hârtie și semne, a da acestei vieți fictive mai mult adevăr și mai multă intensitate — în timpul lecturii și în cel al scrierii — decât va fi avut existența efectivă; a crea, chiar, mai multe vieți diferite. Și, pentru acest lucru, a te întoarce la propriul punct de pornire și, plecând în alt fel de la origine, a o lua pe altă cale.

Mă alătur lui Marthe Robert atunci când aceasta vede în romanul originilor, originea romanului[6]. O fac totuși doar parțial, deoarece fantasma, adusă la lumină de Freud, a romanului familial nu reprezintă decât una dintre formele activității romanești spontane așa cum poate fi observată ea la copil, desigur, dar și la alte vârste ale vieții. Părinții aceștia care mă fac nefericit nu pot să fie adevărații mei părinți, gândește copilul confruntat cu inevitabilele frustrări educative; și începe să plăsmuiască ficțiunea unor alți părinți presupus adevărați, alături de care viața i-ar fi fost fericită — netinând seama de faptul că această familie ideală e cât se poate de suspectă din moment ce, potrivit acestei ipoteze, l-a abandonat sau l-a vândut sau l-a pierdut sau a lăsat să fie răpit fără a depune prea multă energie opunându-se hoților ori căutându-l.

5 Henry James trăia, nu fără greutăți uneori, din veniturile din ce în ce mai reduse pe care i le asigurau averea bunicului său, activitatea lui episodică de jurnalist și drepturile de autor, care n-au fost niciodată prea mari, în ciuda preocupării lui intense pentru propria sa carieră literară.

6 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972 [*Romanul începuturilor și începuturile romanului*, trad. rom. Paula Voicu-Dohotaru, București, Ed. Univers, 1983. (*N. t.*)].

După Marthe Robert, prima formă a romanului de familie este aceea a copilului „găsit": aici, copilul se îndoiește de cei doi părinți ai săi. Un exemplu tipic îl constituie *Don Quijote*. Romanele construite în această formă sunt niște opere de pură ficțiune. Notez, în treacăt, că tema copilului abandonat de adevărații săi părinți și găsit de niște părinți adoptivi constituie punctul de plecare al legendei și al căutării lui Oedip. Pe măsură ce copilul descoperă tot mai multe date ale realității exterioare, în special biologice (află, de pildă, că toți copiii se nasc din pântecele mamei lor), romanul de familie, conform lui Marthe Robert, se restrânge: copilul nu se mai poate îndoi de mama sa, contestă doar rolul tatălui, fantasmând ce alt bărbat a putut fi genitorul său. Aceasta este cea de-a doua formă a romanului de familie, aceea a copilului „bastard"; ea ar sluji drept model romanului realist și celui naturalist, care, hrănindu-și ficțiunea cu elemente din realitate, „secondează lumea atacând-o, totodată, frontal". Marthe Robert vede în această teorie a copilului bastard o împlinire a dorințelor oedipiene ale copilului. „Acestea fiind zise — continuă ea —, deși cele două vârste ale romanului nu coincid nici din punctul de vedere al datelor istorice, nici din acela al categoriilor fixate de diferitele școli, rămâne că în esență fiecare romancier înclină în mod obligatoriu fie să se angajeze față de lume, dacă ține mai mult de Bastardul oedipian, fie să creeze deliberat o «altă» lume, adică să sfideze adevărul, dacă glasul care vorbește în el cel mai puternic e acela al Copilului găsit. În primul caz se află Balzac, Hugo, Sue, Tolstoi, Dostoievski, Proust, Faulkner, Dickens, și toți cei care, zicându-și psihologi, veridici, realiști, naturaliști, «an-

gajați», își corectează propriile lor povești simulând ritmul și colcăiala vieții (...) În al doilea caz, Cervantes, este ca și autorul de romane cavalerești acela care scrie *Tristan și Isolda*, Cyrano de Bergerac cu *Cealaltă lume*, este Hoffmann, Jean Paul, Novalis, Kafka, Melville, este acela care scoate totdeauna lumea din matcă, ignorând sau răstălmăcind istoria și geografia."* Iat-o însă pe Marthe Robert nuanțându-și ipoteza: „De aceea, cele două atitudini romanești posibile nu intră în rubrici bine determinate, de fapt ele diferă când mai mult, când mai puțin, și oferind *puncte de vedere* distincte pot foarte bine să alterneze în opera aceluiași scriitor, să se completeze, să se contrazică, să se nuanțeze reciproc în aceeași povestire..."**

Luarea în considerare a atitudinii romancierului față de realitate (fizică, psihică, socială) este, neîndoios, judicioasă și importantă, iar aici am putea regăsi întreaga gamă a strategiilor aduse la lumină de psihopatologia psihanalitică, de la fuga obișnuită în visare și formarea compromisului nevrotic, până la forcluderea psihotică și dezavuarea perversă, trecând prin incertitudinea privitoare la limitele dintre Sine și lume sau dintre real și imaginar, tipică pentru stările-limită. Distincția propusă de Marthe Robert mi se pare, cu toate acestea, mult prea îngustă.

Copilul produce, într-adevăr, în conștientul și în inconștientul lui, nenumărate variante ale propriului său roman de familie. Dacă mama mea (sau tatăl meu) s-ar fi căsătorit cu altcineva, ce viață ar fi avut ea, ce viață ar fi avut ei, ce viață am fi avut noi cu toții? Dacă unul dintre părinții mei ar fi murit (sau n-ar fi existat niciodată), ce fel de existență aș fi experimentat cu cel rămas? Întrebările se pot, de altfel, inversa în funcție de particularitățile situației reale: dacă tatăl meu (sau mama mea) n-ar fi murit, dacă părinții mei n-ar fi divorțat etc., cum ar fi arătat viața lor și a mea? Altfel spus, activitatea imaginară a copilului privește *cealaltă* viață, atât a părinților săi, cât și a sa.

Ființa umană crescând și devenind adultă, activitatea imaginativă spontană continuă să opereze asupra acestor două dome-

* Trad. rom., *op. cit.*, p. 97. (*N. t.*)

** *Ibid.*, p. 96. (*N. t.*)

nii (viața celor apropiați, propria viață), diversificându-le încă și mai mult și ajungând chiar să inverseze sensul romanului de familie. În ceea ce privește propria persoană, avem de-a face cu următoarea serie de întrebări, în care apodoza e fixă, iar protaza variabilă[7]: ce viață aș fi avut dacă... (dacă nu m-aș fi căsătorit cu această femeie, dacă nu mi-aș fi ales această meserie, dacă n-aș fi locuit în acest oraș sau în această țară etc.)? În ceea ce-i privește pe ceilalți, întrebările se diversifică și mai mult. Cum arăta viața părinților mei înainte de nașterea mea și cea a apropiaților mei înainte să-i fi cunoscut (adică *cealaltă* viață a lor)? Cum s-au întâlnit părinții mei? Cum arătase viața fiecăruia dintre ei înainte să se fi întâlnit? Ce întâlniri au avut cei care au contat pentru mine, fără ca eu să știu, înainte, în timpul și după relația mea cu ei? Care a fost viața ascunsă — interioară și exterioară — a persoanelor cu care am crezut că mă aflu într-o relație intimă? Și imaginația, sprijinindu-se pe scrisori, documente, amintiri, mărturii, se întoarce mai mult sau mai puțin departe în timp, rătăcește în spațiu, reconstituie viețile și gândurile apropiaților, iubirile, acțiunile, fericirile lor reale sau doar visate, dezamăgirile, proiectele nemărturisite sau neîmplinite, eșecurile, judecățile lor despre mine și despre ei înșiși. Imaginația romanescă naturală funcționează după următorul principiu: indiferent că este vorba despre mine sau despre un altul, orice ființă umană este în același timp ea însăși și alta (sau mai multe altele); orice persoană își trage după ea umbra sau o proiectează înainte; orice individ care se privește într-o oglindă sau pe suprafața unei ape își întâlnește alteritatea. Romanul ca gen literar poate reprezenta tocmai o elaborare secundară și voluntară a acestei activități psihice spontane, o împlinire aparte, concretă a acestei alte vieți, reală sau fictivă, cealaltă viață a mea sau cealaltă viață a celorlalți,

7 Protaza este propoziția condițională, iar apodoza, propoziția principală căreia aceasta îi este subordonată. Amintirea-ecran a „câmpiei verzi cu flori galbene smulse Paulinei", autoanalizată de Freud în 1898, oferă un model al acestei structuri imaginative: dacă aș fi deflorat-o și dacă m-aș fi căsătorit cu Gisela Fluss ori cu Pauline Freud (protază reprezentată de flori), aș fi fost fericit (apodoză întruchipată de pâine). Cf. D. Anzieu, *Auto-analyse de Freud*, *op. cit.*, vol. II, pp. 525-533.

nu o transpunere a ei în vis sau în act, ci punerea ei în operă și într-o operă.

Alteritatea romanescă se poate manifesta în spațiu, în timp sau în ambele deopotrivă. Autorul sau naratorul sau chiar un personaj imaginează un aiurea în care ar fi dus o viață diferită de cea pe care a avut-o în aceeași durată (aceasta e utopia romanescă prin excelență). Ori transpune în alt cadru, istoric sau geografic, existența trăită cu adevărat aici și acum (autobiografie deghizată în roman). Ori se interesează de viața diferită pe care o duc în același timp cu noi alte populații, în alte locuri cu alte obiceiuri (relatări, autentice sau fantastice, de călătorie). Ori recreează felul în care va fi arătat, probabil, viața părinților sau a strămoșilor săi, a civilizațiilor trecute sau chiar a primilor oameni (cf. *Amintiri pioase*, 1973, și *Arhivele Nordului*, 1978, de Marguerite Yourcenar, nenumăratele reconstituiri ale „Vieții de zi cu zi în vremea lui...", romanul istoric). Ori își imaginează destinul copiilor pe care i-ar plăcea să-i aibă, viitorul celor pe care îi are, al celor pe care nu i-a avut, al urmașilor lor, ajungând până la a-și reprezenta, pe această planetă sau pe alta, sfârșitul umanității (romanul de anticipație).

Născocirea unui roman de familie însoțește întregul parcurs al existenței. Această activitate se păstrează chiar și la vârstnici. Sentimentul vieții care se apropie de sfârșit și al zădărniciei de a-și mai imagina alte vieți posibile pentru ei înșiși (altfel decât în lumea de dincolo) îi duce spre alte două variante: retrăirea în imaginație a propriei lor existențe reale de pe vremea când erau niște persoane active (și-o povestesc lor înșile, le-o povestesc altora, își scriu memoriile); imaginarea vieților diferite pe care propriii lor copii le-ar fi putut avea dacă... (roman familial inversat, elaborat de data aceasta de părinți despre odraslele lor și pe care persoanele în vârstă, poate din rușinea că încă mai fantasmează, rareori îndrăznesc să-l mărturisească).

Nu fantasmăm oare inclusiv în clipa morții? Observațiile culese de la muribunzi care au putut fi salvați scot în evidență două scenarii spontane. Cel aflat în agonie vede defilându-i prin fața conștiinței o retrospectivă vizuală accelerată și cuprinzătoare a propriei sale istorii. Sau, dacă aceasta nu se va fi petrecând

puțin după, gândirea îi părăsește trupul, se înalță și plutește deasupra; el pătrunde într-o lume de lumină, în tot acest timp zgomotele și cuvintele emise de cei din jur ajungând până la el ca străine. În acest al doilea scenariu, moartea pare a fi trăită ca o nouă experiență a nașterii, a accesului inaugural la lumina exterioară și la baia de cuvinte produsă de un anturaj încă nepercepu ca atare — cerc care se închide legând sfârșitul de început (pentru a vindeca suferința insuportabilă că trebuie să murim prin iluzia unui nou început?). Primul scenariu aduce în scenă un mecanism de apărare diferit: nu, nu mor, întreaga mea viață, reunită și condensată, se opune acestui fapt. Am descris mai înainte (cf. „Funcția maternă a mentalului") două tipuri de demersuri creatoare care nu sunt lipsite de anumite similitudini cu aceste două romane ale trecerii spre lumea de dincolo: a-ți totaliza propria istorie sau a da formă, viață și cuvânt unei părți din sine rămase literă moartă; este ceea ce am numit operele-totalizare și operele-consolidare.

Prin urmare, formele imaginației romanești spontane sunt diverse. Pentru copil, romanul familial este acela al propriei genealogii. Pentru adult, acela al descendenței sale. Omul în plină putere își creează romanul unei existențe diferite. Omul aflat pe moarte vede cum se derulează banda desenată a propriei sale istorii. Există chiar, simetric inversat al romanului fantasmat de copilul care-și imaginează ce a fost înaintea nașterii sale, și o formă de imaginație proprie maturității, care este romanul a ceea ce va să fie după propria noastră moarte. Michel de M'Uzan[8] a descris fantezia trează subiacentă acestui roman prin expresia *D.a.m.* [*S.j.e.m.*]: *Dacă aș fi mort* [*Si j'étais mort*], dar n-aș ști...? De M'Uzan s-a limitat la studierea clinică și metapsihologică a acestei fantezii observate la câțiva pacienți. Nici literatura fantastică nu s-a ferit să recurgă la ea. În ceea ce mă privește, voi mărturisi, fără să mă jenez, căci nu doar un singur prieten căruia i-am vorbit mi-a făcut o mărturisire asemănătoare, forma în care fac eu experiența acestei fantezii. În fiecare seară cumpăr, în general, ziarul *Le Monde*. Îl răsfoiesc. După mai multe ocolișuri

8 *S.j.e.m.*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1974, nr. 9, pp. 23-32.

și tergiversări prin paginile politice și cele culturale, dau, în sfârșit, curs principalei mele dorințe, ocultate însă de conștiința încărcată, aceea de a vedea cine a mai murit astăzi. Parcurg, așadar, rubrica de necrologuri. Cine a murit dintre cunoștințele mele, dintre bărbații și femeile celebri, dintre profesorii, colegii și relațiile mele? Pe cine cunosc deci, dintre cei încă și mai apropiați mie, care s-ar fi putut întâmpla să dispară? Persoana cea mai intimă mie nu sunt, oare, eu însumi? Acesta este freamătul inimii mele la această lectură: voi găsi oare de data aceasta numele meu în coloanele necrologice ale ziarului?

Când am curajul să-mi duc fantezia și mai departe (ea devine atunci la fel de periculoasă ca și cum m-aș juca de-a ruleta rusească), deznodământul ei se bifurcă. Apare alternativa, frecventă, în general, în creație, dintre o coliziune și o coluziune (o complicitate). Coliziunea: îmi găsesc numele pe lista defuncților, emoția mă îneacă, îmi pierd cunoștința, cad leșinat sau, mai rău, știrea propriei morți mă ucide. Coluziunea: abia ce mi-am văzut numele pe lista cu cei dispăruți, că mă și gândesc cum aș putea să profit. Îmi deleg dublul să zacă pe catafalc. Ca să mă asigur de buna și completa ei desfășurare, asist deghizat la propria mea înmormântare. Și foarte repede, mai înainte ca eroarea să poată fi mirosită și ca nenumăratele instituții cărora le sunt aservit să pună din nou mâna pe corabia mea liberă, dispar, în altă parte, să-mi trăiesc noua viață, o viață care n-ar mai depinde, în sfârșit, decât de mine, în acest interval suplimentar, liniștit și vesel până la a doua și definitiva mea moarte. Oricât de puțin intelectual s-ar dovedi, James Bond a găsit formula justă: nu murim decât de două ori.

De la traumatismul nașterii până la acela al decesului, viața umană nu e acceptabilă decât dacă ne putem imagina când propria viață, când viețile pe care nu le-am avut, când pe cele pe care alții le-au avut sau le-ar putea avea.

Fiecare roman și, fără îndoială, fiecare poem, fiecare eseu (nu va fi fiind aceasta o specificitate a literaturii?) reprezintă o împlinire a acestei alterități secrete, a unei vieți imposibile care devine, astfel, posibilă și a unei existențe posibile care se dovedește, până la urmă, nerealizată. Nivelurile secretului sunt diferite. Poate fi vorba despre o ignoranță exterioară: cum trăiesc, neîncercând să se ascundă, persoane sau popoare pe care nu le cunosc? Așa arată orice roman de aventuri, relatările unui explorator sau un tratat de geografie umană. Secretul poate fi, de asemenea, interior unei persoane sau unui personaj care caută să-l apere în vreme ce alții caută să-l pătrundă: este cazul romanului de dragoste și al romanului polițist. Secretul mai poate fi, în sfârșit, interior și necunoscut însuși celui care îl deține: operele cele mai profunde și mai sfâșietoare sunt tocmai cele care circumscriu sau sugerează sau dezvăluie existența unui atare secret, care îl fac pe cititorul, pe utilizatorul operei să participe la această căutare, la dublul său chip de evidență și de incertitudine, dar și la un anumit eșec final în a-l înțelege și în a-l comunica. Aceste trei niveluri ale secretului corespund celor trei formule ale travaliului codului pe care le-am dezvoltat mai sus. Ele mai corespund, de asemenea, și celor trei regiuni ale aparatului psihic așa cum sunt ele descrise în prima topică freudiană: conștientul, preconștientul și inconștientul. Dacă primele două intră în joc mai ales în romanul de familie și în literatură, cel de-al treilea produce opere romanești, poetice, filosofice, dar și științifice sau religioase, ca și muzicale sau plastice. Alteritatea necunoscută, misterioasă, în jurul căreia opera își urzește coconul de transparență opacă, nu mai este atunci una de ordin biografic, genealogic sau istorico-geografic. Este vorba despre o absență sau despre un preaplin de ființă, despre o stare aparte a Eului și a Sinelui — expansivitate fără limite, depersonalizare, exteritorialitate, fragmentare, aneantizare —, a cărei apariție sfidează experiența, înțelegerea și expresia. Această apariție, care este una de ordinul halucinației, al visului nocturn, nu-și croiește neapărat drum în limbaj și deci în literatură. Problema, pentru creator, este nu atât s-o conțină, s-o domine, s-o arate, să-i inventeze un sens, cât să stabilească un contact cu starea respectivă (chiar și riscând să fie deopotrivă irigat și terorizat de ea), să desfășoare în direcția ei un ecran receptor, o piele vie de cuvinte, de sonorități, de culori, de forme, de luminozități, de mișcări, adică tot atâtea antene, celule și pori capabili să-i capteze semnalele.

Ungherul fericit de Henry James reprezintă tocmai nararea alegorică a acestei schimbări de nivel: începe ca un roman familial, romanul altui trecut posibil al naratorului; se desprinde pentru a arunca omul în confruntarea, oribilă, dar stimulantă, cu halucinația; și se încheie printr-o revenire domolită la un roman familial referitor, de data aceasta, la un viitor posibil care se întrezărește.

Romanul de familie, caz particular al teoriilor sexuale infantile, cu întrebările lui implicite — de unde vin copiii? produs al căror hazarduri și al cărei necesități sunt eu însumi? —, oferă modelul comediilor umane pe care Molière și Balzac, între atâția alții, le-au ilustrat pentru noi, dar și modelul cosmogoniilor, pe care mitul și-l dispută cu știința: de unde vin lucrurile, zeii, oamenii, societățile? Încotro se îndreaptă ele? Încotro se îndreaptă ei? Opera trece la un nivel și mai profund atunci când se lasă generată de un eveniment interior de ordinul halucinației, al cărui prototip îl constituie visul nocturn. Visul, așa cum Freud i-a demontat modul de funcționare, spune că nu numai ceea ce am trăit în copilărie, ci și cele petrecute cu o zi sau două înainte, ceea ce se petrece chiar în momentul când dorm nu mă poate satisface pe deplin. Inevitabila neîmplinire a dorinței mă face să visez aproape noapte de noapte. Iar, cel mai adesea, eu nu știu cum arată această neîmplinire a dorinței. Uneori, o ghicesc în vis sau visez c-o ghicesc. Chiar și interpretarea psihanalitică lasă să-i scape mult din ea prin ochiurile plasei sale. Totuși, visez pentru că, într-o regiune de graniță dintre Eu și lume, dintre Eu și ceilalți, această neîmplinire mă lucrează, legându-se de imagini vizuale și motorii, de emoții, pe care această legătură le face mai vii decât cele din realitatea trează. O exigență internă a pulsiunii de a regresa până la polul halucinației perceptive atunci când calea de acces spre polul motilității și al descărcării active este barată impune ca, nefiind realizabilă în cotidian, experiența netrăită de mine să-mi poată fi reprezentată pe o scenă psihică. De altfel, halucinația îi apare copilului înaintea visului și cu mult înainte de ficțiunea romanului familial.

Visul mai are și o altă caracteristică, ce aparține în egală măsură și halucinației, în cadrul căreia ea a fost, cu toate acestea,

mai puțin recunoscută: imaginile senzoriale deosebit de vii și de supraîncărcate care furnizează atât materialul visului, cât și pe cel al halucinației sunt structurate după o logică în același timp familiară și stranie. Decorul, punerea în scenă și derularea lor se organizează plecând de la niște reprezentări arhaice ale corpului, de care aparatul psihic aflat în formare se folosește pentru a se figura lui însuși. Cele mai captivante opere nu sunt atât de puternic evocatoare de senzații, emoții, imagini motrice și scene fantasmatice decât pentru că acestea apar ca figuri pe o pânză de fond oferită de o formă imaginară primitivă a corpului propriu, aflat într-o fuziune mai mult sau mai puțin pronunțată cu corpul matern. Bărbatul din *Ungherul fericit* ajunge la viziunea halucinatorie a dublului său parcurgând nopți de-a rândul, ca într-un vis, anatomia casei natale rămase, acum, goală. Există capodoperă atunci când, pornind de la ceea ce viața sa lasă nefolosit și care îi este necunoscut, scriitorul creează o operă în care hiper-realitatea evocărilor și neliniștitoarea familiaritate a înlănțuirilor acestora îi dau cititorului impresia că intră într-un vis, că trăiește o halucinație care îi arată, situată la o periferie a propriului său corp, o parte diferită din el.

Am susținut eu însumi că există „reprezentări preconștiente de narațiune, adică înlănțuiri de evenimente"[9]. Aceste reprezentări preconștiente îmi par a avea, în copilărie, o triplă origine:

1) interiorizarea narațiunilor persoanelor adulte (relatări pe care acestea și le fac unele altora în fața copilului, relatări pe care le fac copilului despre viața de zi cu zi a persoanelor din anturaj, altfel spus legende familiale, regionale, naționale, povești miraculoase sau fantastice);

2) povestea pe care copilul și-o spune lui însuși (și, uneori, unor colegi) din propriul său roman de familie;

3) relatarea pe care copilul o face persoanelor din imediata apropiere despre visele sale nocturne, ceea ce îi permite să opereze, mai întâi, distincția dintre halucinație și realitate și, apoi,

9 Didier Anzieu, „Les traces du corps dans l'écriture: une étude psychanalytique du style narratif", în D. Anzieu și *al.*, *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, *op. cit.*, pp. 172-187.

(dacă povestirile lui sunt bine primite), să le comunice celor apropiați ceva din partea sa diferită (și să primească, dacă e cazul, din partea acestora, o mărturisire reciprocă).

Genul narativ amestecă aceste trei surse: a-i face pe ceilalți să vorbească în propriul lor stil; a impune credința în realitatea unei anumite saga familiale sau sociale; a provoca, prin cuvinte, întâlnirea autorului și a cititorului cu niște reprezentări ale unor lucruri inconștiente. Procedeele literare diferă, parțial, în funcție de aceste trei cazuri. Anumite particularități ale travaliului psihic al visului se regăsesc printre aceste procedee: descrierea evenimentelor la prezent (ca și cum ele s-ar desfășura chiar acum, în fața ochilor noștri) sau la imperfect (ca și cum mi-aș aduce aminte de ele la trezire); intervențiile naratorului, care își introduce propria subiectivitate, propria percepție, propria emoție în relatarea faptelor (cf. elaborarea secundară, care strecoară în vis reflecțiile și judecățile visătorului); rezonanța consonantică (aliterația, de pildă) sau semantică (cum ar fi parafraza); dubla înșelare, a Supraeului, prin deghizarea gândurilor latente și a figurării lor simbolice, și a dorințelor, prin halucinarea realizării lor; personificarea forțelor și a sistemelor psihice aflate în joc (de unde ficțiunea personajelor); dramatizarea conflictelor dintre ele; întreruperi ale modalităților de narare, cu scopul de a-l trezi pe cititor din iluzia în care a fost cufundat și de a-i induce credința că acum, în sfârșit, adevărata realitate îi va fi dezvăluită (cf. distincția freudiană dintre adevărul istoric și adevărul material): schimbare a modurilor temporale, a tropilor, a cadrajului situației etc.[10], analoge inversării conținutului latent al visului în opusul său, conținutul manifest.

[10] „Trecere bruscă de la prezent la viitor sau la unul dintre timpurile trecutului (pentru a marca faptul că ceea ce naratorul înfățișa ca pe o scenă actuală este, în realitate, o anticipare sau o rememorare); amănunte înțelese până în acel moment ca niște conotații, dar care acum sunt interpretate ca niște denotații; gândire ce apare ca limpede și trează, dar care se dovedește a nu fi decât un fragment obscur de vis nocturn; metafore transformându-se pe neașteptate în metonimii, prin intermediul cărora cititorul, făcut să gândească, plecând de la un obiect oarecare, în termeni de similaritate, realizează că se înșală și că cea care contează, pentru a putea înțelege urmarea evenimentelor, e contiguitatea; metalepse sau inversarea a ceea ce precedă cu ceea ce urmează etc. În schimb, dacă trecem de la considerarea genului narativ la cea a genului poetic, toate aceste rupturi nu mai joacă decât un rol minor; ceea ce contează aici în primul rând este noutatea metaforei și a metonimiei, muzicalitatea frazei, elidarea anumitor reprezentări mentale pentru ca în locul lor să se dea frâu liber unor afecte" (*op. cit.*, p. 185).

Nuvela *Ungherul fericit* cuprinde trei părți, fiecare scrisă într-un stil foarte diferit. Prima este scrisă după modelul romanului de familie. A doua, după acela al visului nocturn, al unui coșmar mai precis, al unei halucinații terifiante. Partea a treia, în care bărbatul, după ce și-a pierdut cunoștința, își revine pe genunchii prietenei lui, amintește elanul plin de încredere al copilului care ascultă povestea unei persoane mature. În felul acesta, toate cele trei surse narative sunt succesiv avute în vedere și utilizate de către Henry James. Se impune, acum, să analizăm felul în care nu numai prin compoziție, ci și prin conținut această nuvelă îi propune cititorului o alegorie a creației literare.

Un bărbat își pune întrebări despre cealaltă viață a sa

Bărbatul (prefer acest apelativ obișnuit celui, mult mai folosit, dar mult prea patetic, de „erou" — în plus, chiar dacă o relatează la persoana a treia, el este naratorului poveștii), bărbatul deci are cincizeci și șase de ani. A plecat din New York la vârsta de douăzeci și trei de ani, însă această absență de treizeci și trei de ani i se pare că a durat un secol, deoarece totul, aici și acum, îl surprinde. Mai exact, este surprins nu atât de schimbările pe care le găsește la întoarcere, cât mai ales de propriile sale reacții la aceste schimbări: lucrurile altădată urâte exercită asupra lui un anumit farmec; lucrurile moderne, celebre, „monstruoase" îi trezesc consternarea. Întreaga nuvelă se derulează sub semnul monstruozității — monstruozitate exterioară, aceea a revoluției industriale, a puterii „obiectelor", dar care trimite la o monstruozitate interioară a cărei adevărată natură textul n-o precizează. E toamnă — toamna anului, toamna vieții. Părinții, frații și sora sa fiind decedați, iar contractele de închiriere expirând, bărbatul

s-a întors să se ocupe de moștenirea sa, compusă din două proprietăți imobiliare din închirierea cărora își duce viața. Printr-un comportament cât se poate de american, cât se poate de conform cu pragmatismul pe care fratele său, William James, îl teoretizează în lucrările sale filosofice, omul hotărăște să înalțe casa de la stradă pentru a-i mări posibilitățile locative, punând în supravegherea lucrărilor la această „masă de apartamente suprapuse" o inteligență și o pasiune care dovedesc în el un om „la înălțime" (deja omul apare „dublu", o parte din el ascultând de principiul realității, altă parte urmărind împlinirea imaginară a neîmplinitului): acest lucru o face pe vechea lui prietenă americană, care îl însoțește, să spună că „neglijase prea multă vreme un adevărat dar" de arhitect și de constructor și că „dacă ar fi rămas acasă, i-ar fi luat-o înainte inventatorului zgârie-norilor". Afirmație la care bărbatul exclamă: „Dacă n-aș fi apucat [în textul englez, *not* este subliniat, fiind așezat în deschiderea frazei] pe drumul pervers al tinereții... oricare dintre aceste ipoteze ar fi avut un efect asupra vieții mele, asupra «formei» [între ghilimele în textul englez] mele".

Cea de-a doua casă, cea mai frumoasă, se află situată ceva mai departe spre est (semn de distincție socială), la colțul — un „colț", un „ungher fericit" — aceleiași străzi cu un bulevard care-și păstrase „decența" în iureșul evoluției generale. Construită cu șaptezeci de ani în urmă, părinții și o mare parte a familiei sale locuiseră în ea și o măriseră. În ea se născuse, în ea fusese crescut, în ea își pătrecuse și bărbatul vacanțele. O părăsise înfruntând blestemul patern. Fusese vreme îndelungată „înstrăinată". Acum, el își dorește în mod obscur s-o reia în stăpânire și ezită s-o vândă unor promotori imobiliari. Din stradă, se ajunge în casă traversând un peron. Topografia ei, complicată, ale cărei diverse elemente sunt adăugate treptat, cu ocazia succesivelor vizite ale bărbatului (după tehnica, expusă anterior, a anamorfozei și a „înșurubărilor" succesive), devine greu evidentă la o primă lectură și este nevoie de o exegeză minuțioasă a textului pentru a ajunge să ți-o reprezinți suficient de exact. Mai mulți cititori care mi-au descris-o, de bună voie sau la cererea mea, mi-au oferit, fără să-și dea seama, o „interpretare" personală a ei

și am fost nevoit să port discuții încordate și îndârjite pentru a-i determina să renunțe la erorile, alterările sau adăugirile lor spontane ori pentru a-mi da seama de ale mele. Că orice lectură — la fel ca executarea unei piese de către un muzician sau ca reprezentarea unui personaj dintr-o piesă de teatru de către un actor — este o interpretare ține de o constatare banală. A cerceta felul în care spațiul conceput de autor îi lasă cititorului un loc care face opera, pentru el, locuibilă ar însemna a localiza și mai mult problema. Soluția lui Henry James, în această nuvelă, constă în trei procedee: absența oricărei vederi de ansamblu asupra celei de-a doua case (prin contrast cu planul de modernizare al primeia și cu noul plan al orașului New York, care a impus numere străzilor, bulevardelor și caselor); incertitudinea în privința limitelor încăperilor sau a seriilor de încăperi unele față de altele; și, în sfârșit, ambiguitatea traseelor posibile prin casă ca urmare a contiguităților și a deschizăturilor (ambiguitate care nu merge totuși până la structura de labirint atât de dragă romancierilor ceva mai recenți). Deși confuzia cu privire la planul casei este explicată, în planul narațiunii, prin adaosurile succesive aduse construcției inițiale pe vremea copilăriei bărbatului, această confuzie joacă o dublă funcție: să-i permită autorului proiectarea a ceea ce el simte ca pe o neorganizare interioară și să-i faciliteze cititorului accesul în operă, devenind, asemenea bărbatului din nuvelă, urmăritorul-urmărit al altcuiva. Așa cum i-o arată vecina care are grijă de casă prietenei care-l însoțește pe bărbat (pentru a le demonstra „cât de puțin era acolo de văzut"), casa apare ca o suită de „vaste încăperi goale", multe, „posomorâte", o „uriașă cochilie (*shell*) goală", luminată exclusiv natural, ceea ce impune deschiderea obloanelor; cu „etajele acelea de sus" desemnate într-un mod vag și neliniștitor, cu etajul de la parter, cu „marele salon principal" și cu „vestibulul" de lângă ușa ce dă spre peron. Înainte de a ieși, „din nou în hol", cei doi aruncă o privire „prin ușa deschisă, (spre) marele salon principal, pătrat, cu o fericită armonie, aproape antică, a frumoaselor spații dintre ferestre". O scurtă discuție se încheagă în acel loc; prietena ghicește și încurajează dorința secretă a bărbatului de a păstra pentru sine această casă, chiar dacă nu este nici

mobilată și nici locuită. Prima ușă deschisă de care pomenește textul: prima comunicare inconștientă care se stabilește între cei doi interlocutori; prima imagine a corpului, cu orificiile lui senzoriale și erogene, care se deschid și se închid; prima reprezentare a Sinelui psihic ca structură etajată, compartimentată, mormânt gol, ascunzătoare în care mai supraviețuiește o fantomă, îndărătul unui Eu social și rațional.

Deseori, noaptea, omul revine singur în casa sa, după ce a ascuns, în acest scop, un stoc de lumânări într-un „vechi bufet", singura piesă rămasă „ca o mobilă zidită" în sufragerie (văd în acest fapt o dedublare vigilentă a acelei părți a Eului rămasă lucidă de-a lungul întunecatei nopți a regresiei). Ceea ce vede naratorul și ceea ce acesta îl lasă să întrevadă pe cititor sunt doar unghere îndepărtate, holuri, „deschideri" și — atenție la simbolismul semnalului — „punți de comunicare între camere și-n lungul coridoarelor": se exprimă, în felul acesta, nevoia lăuntrică pe care o simte tot mai puternic naratorul de a relaționa părțile din el însuși rămase, de-a lungul propriei sale istorii, nelegate.

Noi vizite. Câteva detalii își fac apariția pe fundalul astfel schițat: „vechea pardoseală de marmură a holului — mari careuri albe și negre care-l încântaseră în copilărie, își amintea, dezvoltându-i, înțelegea acum, o precoce concepție despre stil"; „răsunetul metalic al bastonului său" pe pardoseală, al cărui „țăcănit reverberat de ecou" seamănă cu „o uriașă cupă din cristal de preț, concavă, pe care ar fi făcut-o să cânte un deget umed plimbat pe buza sa", „murmur", „suspin" ce amintea, la rându-i, „geamătul patetic... al tuturor vechilor virtualități ignorate". În acest pasaj, stilul este, implicit, desemnat ca o revenire și reînscriere în narațiune a unor scheme senzorio-motrice vechi care, pentru cel în cauză, au căpătat valoare de cod: în cazul de față, senzații vizuale, auditive și tactile.

Prima descriere organizată a locului poate fi atunci realizată de narator. Acesta împarte spațiul în două, o parte în care bărbatul găsește un „sprijin" (chiar dacă unul „rece și impersonal"): este vorba despre „odăile dinspre stradă și din aripa prelungită"; cealaltă parte, cea neliniștitoare, „jungla unde trăia prada sa", cuprinde „încăperile centrale și (pe) cele dosnice". Imaginile corpului și cele ale aparatului psihic proiectate în arhitectură sunt atât de evidente, încât e suficient să fie trecute rapid în revistă: pe de o parte, falsul Sine, adică fațada mondenă cu prelungirea ei pe latura reușitei sociale și financiare (aceasta este aripa adăugată, ceea ce, fără îndoială, tatăl bărbatului îi propusese fiului său ca destin înainte ca acesta, fugind în Europa, să fi pus un ocean între ei); pe de altă parte, Sinele ascuns, cu cele două zone ale lui, Sinele ascuns de ceilalți, dar conștient pentru bărbat și Sinele ascuns inconștient, care până acum i-a scăpat. „Era o zonă mai compartimentată" (semn al barierelor de protecție și al închistărilor prin care subiectul își apără Sinele ascuns inconștient); „o «aripă» largă, subîmpărțită într-o mulțime de cămăruțe pentru servitori" (aluzie la legăturile din copilărie cu servitorii, prelungire a îngrijirilor date de părinți și substitut al celor pe care copilul nu le primise din partea acestora), „plină de nișe și unghere de oficii și coridoare și de ramificațiile unei mari scări de serviciu..." Imagini obsesionale ale unui interior intestinal al corpului.

În capitolul său despre „Spațiul neliniștitoarei stranietăți", consacrat comentării povestirii *Omul cu nisip* a lui Hoffmann, Sami-Ali a fost primul care a atras atenția asupra strânsei legături care există între apariția dublului și un anumit tip de confuzie spațială (și chiar spațio-temporală)[11]: „percepția tridimensională coexistă cu o structură imaginară primară a spațiului", caracterizată, după el, prin reversibilitatea dintre interior și exterior și prin desfășurarea unui spațiu vizual lipsit de profunzime. Voi avea ocazia să confirm și să completez această analiză.

În *Ungherul fericit*, totul e dublu, așa cum îi stă bine unei narațiuni dedicate temei „dublului" (chiar dacă acest cuvânt, de care traducerile franceze abuzează, nu apare ca atare în textul englez original): dublă surpriză, dublă proprietate; iar în frumoasa și vechea casă goală, două scări, scara de serviciu, oarecum ascunsă, și scara monumentală care pornește din hol. Întors la New York, bărbatul duce o viață dublă: o existență mondenă destul de fastuoasă, între hotelul la care locuiește, club și

11 Sami-Ali, *L'Espace imaginaire*, Gallimard, 1974, pp. 22-36.

dineurile în oraș, unde „toată lumea îi cere părerea despre te miri ce"; și o existență lăuntrică, pentru care are nevoie de două luni ca s-o dezvăluie treptat, prin tușe succesive, prietenei din vremurile de demult, pe care a reîntâlnit-o cu plăcere pentru că nu s-a schimbat și pentru că trăiește singură, „palidă floare presată", într-o căsuță desuetă, fragilă și parcimonioasă — oază de pace „în deșertul comerțului *en gros*". Această viață interioară a bărbatului va gravita, am spus-o încă de la început, în jurul întrebării privind evoluția „fantastică" pe care ar fi putut-o avea dacă ar fi rămas la New York — ce viață ar fi dus, ce „floare" ar fi ieșit din „strâmtul mugure... înăbușit" în el. „Ceva" i se dezvăluie pe neașteptate o primă dată: „obsesie cu totul nebunească" ce se înfățișează sub formă de imagine mai înainte de a i se impune ca idee: nici că se poate mai bună descriere a presimțirii iruperii unui reprezentant psihic inconștient în cursul primei faze a travaliului creator. Într-o noapte, pe când cutreieră prin casa pustie din ungherul fericit, la două săptămâni după reîntoarcerea sa în orașul natal, bărbatului i se pare că întâlnește o „figură stranie", un „chiriaș nebănuit", a cărui „bizară analogie" i se întipărește în minte. Din acel moment, în timpul vizitelor sale ulterioare, i se întâmplă să aibă sentimentul unei „prezențe înfipte în mijlocul camerei și privindu-l fix din penumbră". Altă dată, când este însoțit de prietena sa, propriul râs îi trezește senzația unei „rezonanțe umane... pe care-o prindea cu urechea ori în imaginație".

Surpriza globală a reîntoarcerii la New York se confirmă prin surpriza locală a reîntoarcerii în casa natală: ceea ce-i rămăsese străin îi devine acum familiar, ceea ce îi e familiar îi devine străin. Acesta, cel puțin, este paradoxul — pentru că nu văd cum altfel aș putea să-l numesc — pe care îl lasă să se subînțeleagă spusele adresate prietenei sale acasă la aceasta după două luni de viață newyorkeză și la câteva zile după vizita lor împreună în casa din ungherul fericit.

Neliniștitoarea stranietate îi este mărturisită cu atât mai ușor prietenei sale cu cât aceasta a bănuit-o deja. Cuvintele folosite pe parcursul discuției lor pentru a o numi sunt, în ordine, următoarele: „fantomă" (*ghost*), „formă" (*form*), „alter ego" (*alter ego*, în textul englez), „persoană total diferită" (*the just so totally other person*). Bărbatul, care până atunci se referise la ea, în forul său interior, ca la un lucru („chestia asta", *it*), sfârșește prin a-i vorbi despre ea prietenei sale ca despre o persoană (*He*: el). Aceasta recunoaște atunci că, exact în perioada când bărbatul începea s-o întrezărească prin casa pustie (adică într-o stare de visare trează intermediară între percepția realității și imaginea hipnagogică), și ea a văzut-o, dar în vis, ba chiar „de două ori". În felul acesta, cititorul este prevenit în privința schimbării de nivel care se pregătește în funcționarea psihică a naratorului, reflectare a celei suferite de autorul însuși: a deveni creator înseamnă a te abandona unei regresii de tip oniric, opunând însă rezistență apariției și intensificării angoasei (care, pentru moment, nu este decât presimțită) și păstrându-ți, totodată, conștiința capabilă de emoție și de înregistrare.

Întâlnirea cu dublul sau surprinderea creatoare

Această încuviințare dată propriei credințe modifică atitudinea interioară a bărbatului: în loc să se mire și să se apere de prezența celuilalt, calificat mai întâi drept „monstruos", apoi drept „mizerabil", el se lansează în căutarea, în pândirea, în vânarea lui. Partea a doua a nuvelei este tocmai relatarea acestei pânde și a acestei urmăriri. Și dacă primei părți i se potrivea de minune modelul romanului de familie (ce-aș fi ajuns dacă m-aș fi supus familiei?), partea a doua se prezintă ca relatarea unui vis sau, mai exact, așa cum remarca André Green[12], a unui coșmar.

Prietena, casa și New York-ul dispar atunci din povestire. Nu mai rămân în scenă decât bărbatul, Forma (cu majusculă, de data aceasta) insesizabilă și acest spațiu cu totul aparte pe care l-am caracterizat deja în liniile lui principale. „*Alter ego*-ul său «rătăcea» — așa și-l imagina mai ales —, în vreme ce mobilul ciudatului chip în care-și petrecea acolo ore întregi i se înfățișa ca dorința de a-l suprinde și de a-l întâlni." Celălalt bântuie prin

12 *Op. cit.*, p. 216.

aceeași casă și în același fel ca bărbatul. Și pentru că bărbatul știe că e urmăritor, celălalt se știe urmărit. Această situație se va dezvolta timp de o lună. Bărbatul se sprijină pe amintirile tinereților lui de vânător sportiv și pe cele ale emoțiilor stimulative pe care le simțea atunci: nu numai că nu se teme de prada sa, dar ceea ce urmărește este tocmai să declanșeze „o spaimă la fel de mare" în aceasta. Iată de ce se compară pe sine cu o „pisică monstruoasă, furtivă". Și iată și de ce paradoxul sub semnul căruia nuvela s-a plasat încă de la început revine neîntârziat. „Arătarea", știindu-se urmărită, își ia măsuri de precauție, își supraveghează urmăritorul, îl pândește din umbră, îl „ține sub observație" și, la rându-i, îl urmărește „de la o distanță păstrată cu grijă". Bărbatul se răsucește brusc pentru ca, neputând s-o vadă, măcar să încerce să surprindă suflul de aer provocat de brusca răsucire simultană a „vedeniei". Spațiul devine unul al simetriei inversate. În el, bărbatul își „cultivă" (între ghilimele în textul englez) întreaga sa facultate de percepție. Pentru a scăpa de copierea, de către fantoma lui, a propriilor sale mișcări și intenții, se hotărăște să pună la cale o capcană. Timp de trei nopți, evită să-și mai viziteze casa, astfel încât, întorcându-se pe neașteptate în cea de-a patra, să-l poată surprinde mai bine pe celălalt. Și repetă de trei ori această capcană a unei absențe de trei nopți: va fi ceea ce am putea să numim proba sa cu nouă.

Noaptea revenirii după cea de-a treia absență va fi și cea a înfruntării dintre ei — figurare a nopții spiritului în care „decolarea" creatoare se operează în scriitor. „Se opri în hol și privi în sus, spre scări, cu o certitudine mai intimă ca niciodată. «E acolo, sus. Mă așteaptă. Nu mai încearcă să dispară, ca altădată.»" Aici, o primă fază a regresiei psihice a creatorului nu mai este reprezentată printr-o destul de clasică coborâre în subsol sau în infern, ci printr-o ascensiune exaltantă care îl poartă „în labirintul încăperilor de la etaj": gest care ar merita să primească denumirea de regresie spre înalt și care îl caracterizează pe creatorul fericit, cel la care elațiunea este mai puternică decât angoasa, spre deosebire de bolnavul care se decompensează și de creatorul înecat de irupția propriului inconștient, la care se întâmplă invers. Imediat ce presimțea subiectul unei nuvele sau al unui

roman, James îl consemna în *Carnetele sale* pentru a-l defini, a-l circumscrie, a-i da consistență, așa cum bărbatul operează prin casă — casă goală de obiecte personale, figurând destul de bine *Carnetele* goale de elemente intime. Abia după ce acest travaliu era efectuat, subiectul (cu toată ambiguitatea acestui termen, subiectul ca temă a nuvelei, dar și ca personaj principal depozitar al emoțiilor și al secretelor autorului) putea să-i apară, într-un stadiu întotdeauna intermediar însă, diferit de ceea ce intenționase el la început, dar niciodată surprins pe de-a-ntregul: la fel ca și dublul din nuvelă. În acel moment, bărbatul începe să-i atribuie „celuilalt sine" (*other self*) o întreagă înlănțuire de gânduri personale din ce în ce mai independente de ale sale (identificare proiectivă): își dă „seama limpede că am venit, cum se spune, *ca să rămân*. Nu-i convine, nu poate suporta... mânia sa, interesele sale amenințate vor sta în balanță, de aici înainte, cu teama". Nimic mai de temut decât riposta vânatului încolțit. Personajul pe care romancierul este pe cale să-l conceapă se pregătește să se desprindă de el și să ducă o viață proprie. În paralel, în bărbat crește „teama de a ști" — adică angoasa de a da un alt corp decât al său propriu unor vieți imaginare rămase, în el, în stadiu de virtualitate —, după cum crește, de asemenea, și nevoia „de a-și dovedi lui însuși, pe scurt, că nu-i era frică". Bărbatul face un efort — nu este încă decât ora unu și un sfert noaptea — ca să se țină tare, chiar dacă nu există nimic, „în marele gol, de care să te prinzi" (acel gol, atât de angoasant de altfel, care, în cadrul aparatului psihic, apără, izolează și ocultează ceea ce Winnicott numește Sinele ascuns inconștient). Apucă lumânarea, pe care o lăsase pe polița șemineului dintr-o încăpere alăturată. Această deplasare și această lumină îi permit să vadă mai amănunțit dispunerea specifică a locurilor: „Ușa dintre încăperi era deschisă, tot așa și aceea spre cea de-a treia încăpere. Aceste camere, își aminti, dădeau toate trei într-un coridor comun, dar mai era una, a patra, după ele, care nu avea ieșire separată". Această cameră, în care, fără îndoială, s-a retras celălalt, are două caracteristici semnificative. Reprezintă o fundătură și se situează la limita superioară a casei. Contrar unei imagerii răspândite, ce este mai intim într-un psihism nu se ascunde în

centrul acestuia, ci la periferie. Faptul că această poziție cu totul aparte are legătură nu atât cu o investire pulsională, cu o fantasmă ori cu un conflict defensiv privind spatele corpului, cât cu o problemă precoce de întrerupere sau de decalare în comunicarea copilului cu mama și cu anturajul său apare textual sugerat de către narator. „În fața ochilor săi se afla ușa de la *capătul scurtului lanț de comunicare.* O cerceta acum din pragul cel mai apropiat, cel care nu era *exact vizavi.*"

Eu subliniez, în acest citat, cele două pasaje care fac explicit trimitere, în planul spațiului material, la această întrerupere și la această decalare. Topografia casei oferă, aici, o figurare simbolică a topicii subiective, în special a distanțelor și dificultăților de comunicare dintre subsistemele care alcătuiesc aparatul psihic al naratorului, distanțe și dificultăți care se regăsesc în încercările de comunicare dintre bărbat și prietena sa. Relația care a evoluat pe parcursul întâlnirilor lor se întemeiază — spune textul — pe faptul că „aveau aceleași cunoștințe", fapt pus sub semnul unei „pioase vizitări a spiritului". Dar și aici, ca în atâtea alte momente, narațiunea abundă în duble sensuri (sensul se dedublează pe măsură ce bărbatul se dovedește a fi dublu), o vizitare mult mai profană, mai carnală fiind evocată fără a fi și numită: erotizarea relației dintre bărbat (un strigoi) și femeie (total disponibilă pentru el și care l-a așteptat) apare în negativ, marcată printr-o absență de semn, în lipsa oricărui cuvânt proferabil în legătură cu un domeniu în care gesturile, mai cu seamă imaginate, sunt, cum se spune, cu mult mai elocvente. Semnele unei influențe ale seducției feminine asupra bărbatului sunt, cu toate acestea, prezente, fiind însă deplasate printr-un efect, familiar lui James, de anamorfoză[13].

[13] Cf. *supra*, Jean Perrot, art. cit. În teza sa despre *Henry James și decadența*, Perrot ajunge la concluzia că Henry James rămăsese fixat la stadiul copilului „pervers polimorf" descris de Freud și că narațiunile lui presupun, în general, punerea voalată în scenă a uneia dintre fantasmele ținând de acest stadiu, opera în întregul ei urmărind să constituie un inventar al acestora: exhibiționism, masochism, seducere infantilă a adultului și de către adult etc. Opera deviază de la realitate (adică de la relatarea relațiilor sexuale efectiv realizate, așa cum se întâmplă în cazul romanului clasic), orientându-se nu spre o descriere frustă a fantasmelor (ceea ce face Sade, de exemplu), ci asupra momentului în care niște fantezii sexuale aflate pe punctul de a deveni conștiente ajung să modifice percepția realității, introducând o întrerupere sau un decalaj în comunicarea cu celălalt. Din această perspectivă, cred că s-ar cuveni să privim speculațiile biografilor lui Henry James despre absența, în cazul său, a unor aventuri feminine cunoscute, despre înclinațiile lui homosexuale și chiar despre „impotența" sa, apărută, zice-se, în urma unui accident petrecut în adolescență, pe când se lupta cu un incendiu (manevrând o pompă, ar fi suferit un șoc puternic în spinare).

În toată această casă pustie, bărbatul nu face altceva decât să restabilească anumite căi de comunicare: ca să poată circula în voie în funcție de varietatea parcursurilor posibile, el ține deschise toate ușile interioare. Or, „ultima dintre cele patru camere, încăperea fără alte intrări ori ieșiri" are acum ușa închisă, acest fapt petrecându-se „*după* vizita lui anterioară, adică în ultimul sfert de oră. Contemplă miracolul cu ochii măriți, oprit din nou în loc, ținându-și respirația și încercând să-i găsească o explicație". Evidența se impune: celălalt a închis ușa și pândește din spatele ei, celălalt a întrerupt comunicarea, „punându-l în gardă, ca un mare panou semnalizator", dându-i un „suprem avertisment" că trebuie să lase secret ceea ce este ascuns. Acesta este, într-adevăr, penultimul obstacol de care se izbește scriitorul pe parcursul unei regresii creatoare: interdicția de a cunoaște un secret despre sine însuși, ușa închisă peste o experiență pe care încă nu și-a putut-o apropria, care-i rămâne necunoscută și chiar neîncercată, care a fost închistată într-o zonă-limită incertă dintre el și exterior, la marginea învelișului său psihic.

Bărbatul, atunci, renunță. Îl cruță pe celălalt pentru a fi el însuși cruțat. Astfel de uși nu sunt dintre cele care pot fi deschise cu forța. Ajuns, astfel, în punctul de a crea opera care n-a mai fost până acum făurită, romancierul „reveni pe urmele pașilor săi, luă lumânarea, arsă acum"; se abate de la mult prea angoasanta realitate interioară, încercând să dea altă valoare lumii exterioare. „Făcu aici ceea ce nu mai făcuse niciodată la ora asta — deschise pe jumătate o fereastră dinspre stradă și lăsă înăuntru aerul nopții: un gest pe care l-ar fi luat, în oricare dintre nopțile precedente, drept o rupere brutală a vrăjii. Dar vraja se spulberase acum și nu mai conta..." Ușa închisă peste interior cheamă contrariul unei

ferestre deschise spre exterior. Abia în acest moment al narațiunii i se atrage atenția cititorului că imobilul are patru etaje. Este momentul când bărbatul simte atât impulsul de a se arunca în gol, din înaltul dezamăgirii sale, cât și pe acela de a se agăța de o scară, de un cablu, de indiferent ce sprijin i-ar răsări în cale.

A deveni creator înseamnă a rezista unor astfel de tentații. Bărbatul nu s-a aruncat pe fereastră pentru a fugi de vidul sau de preaplinul său lăuntric. Lasă — „zorile, incredibil, stăteau să apară" — să revină o „ușoară neliniște" pe care textul o pune explicit în relație cu „lipsa de răspuns a lumii exterioare" (angoasa copilului care nu primește răspuns din partea celor din preajmă la semnalele pe care le emite), teamă de vidul interior pe care bărbatul îl înfruntă, acum, din nou: „Marile goluri zidite, uriașele tăceri suprapopulate pun adesea peste inima orașelor, la orele mici ale dimineții, un soi de mască sinistră".

Această confuzie între spațiul din afară și cel dinăuntru (conform analizei, mai sus citate, pe care o face Sami-Ali) e însoțită, în contrapondere, de conștientizarea unei confuzii temporale anterioare: „Se uită din nou la ceas, constată cât de tare i se dereglase simțul timpului — luase orele drept minute, nu, cum se întâmplă în situațiile tensionate, minutele drept ore". Altfel spus, inversând àcele, ceea ce el crezuse că este unu și un sfert noaptea era deja trei și cinci dimineața, fapt care explică de ce, acum, „zorile, incredibil, stăteau să apară".

Se hotărăște „să coboare, să plece, să părăsească locul și să nu-l mai profaneze vreodată". Pentru ultima sa încercare, creatorul întreprinde o a doua regresie, de data aceasta în jos, nu în sus, până la oroarea unei angoase inimaginabile. Această mișcare îl conduce pe bărbat într-un loc care este simetricul invers, având scara drept axă, al camerei-fundătură de la ultimul etaj. Pe măsură ce coboară, perspectiva se schimbă. Ieșind de pe coridor pe palierul de la etajul al patrulea, „casa părea imensă, la o scară de dimensiuni extraordinare"; nouă confuzie spațială, nou semn prevestitor al apariției unui reprezentant psihic inconștient, despre care bărbatul nu știe dacă vine de la el sau de la celălalt. „Încăperile deschise... semănau... cu niște guri de peșteră": guri de întuneric prin care părțile obscure ale persoanei se pregătesc să

prorocească. „Numai cupola de sticlă, înaltă, care încununa văgăuna profundă a scării, crea pentru el o zonă în care putea înainta, dar care părea să fie, din pricina culorii sale bizare, o lume acvatică, subpământeană": cufundare în abisuri, în palida lumină interioară. Făcând o pauză între etajul al doilea și primul, „recunoscu influența ferestrelor de jos, a jaluzelelor ridicate pe jumătate, reflexia întâmplătoare a felinarelor și a spațiilor vitrate din vestibul": astfel, copilul speriat în beznă e liniștit de întoarcerea luminii. Bărbatul se simte mai bine — „sentimentul de ușurare crescu și mai mult la vederea vechilor dale albe și negre" —, deoarece presimte că, regăsind această amintire familiară din copilărie, un întreg versant al acesteia urmează să i se dezvăluie într-o „lumină neobișnuită". „Coborî mai departe, traversă pasajul spre ultimul nivel. Și dacă aici se opri din nou o clipă fu din cauza fiorului acut al siguranței că e salvat": în ciuda ultimei rezistențe care îl liniștește făcându-l să creadă că mai poate, încă, scăpa, surpriza, surprinderea se anunță prin senzația de frig care îl cuprinde (frig al dimineții, frig după o noapte albă, înfrigurare a regresiei-disociere a eului exact înainte de inspirație).

Bărbatul se simte în siguranță, deoarece „strălucirea difuză" a zorilor pătrunde în hol filtrându-se prin „luminile transversale și înalta nervură în evantai de la intrare", nimbând cu arcade semicirculare „ușa principală" — aceea care dă spre peron și căreia, după ce o încuie, îi păstrează cu grijă cheia în buzunar în timpul vizitelor sale nocturne. Dar toate acestea apar acum scăldate în lumină numai pentru că un nou fenomen obscur s-a produs. Lumina zorilor pătrunde deja în hol pentru că „vestibulul se deschidea larg, ușile batante fiind pe jumătate trase în lături". Cititorul înțelege atunci — dar numai cu condiția unei noi lecturi extrem de atente, deoarece detaliile semnificative sunt fie doar sugerate, fie amestecate cu altele, nesemnificative — că la intrarea în casă, între peron și hol, există un vestibul și că acest vestibul e prevăzut cu două uși, una exterioară care dă spre peron și una interioară ce se deschide spre hol. În felul acesta, Sinele ascuns inconștient ocupă o poziție vestibulară, care nu se află nici în exterior, nici în interior, ci într-un spațiu intermediar care nu poate să nu aducă aminte de aria tranzițională descrisă de Winnicott.

Simetria inversată, care-l duce inevitabil pe bărbat spre întâlnirea cu celălalt eu al său, aici se realizează. Ușa camerei-fundătură de sus, care ar fi trebuit să rămână deschisă, fusese închisă. Aici, jos, ușa interioară a vestibulului, pe care bărbatul, intrând în casă, o închisese, este acum deschisă cu ambele batante — dovadă dublată a unei „activități oculte de neimaginat" (aceea, firește, a inconștientului creatorului).

Atâta vreme cât rămâne protejat de golul interior al casei și de bariera unei porți de comunicare închise, Sinele ascuns inconștient se menține într-un *no man's land* la marginea învelișului Eului. Atunci când bărbatul — ajutat, îndrumat de prietena lui — îi presimte existența, îi ghicește localizarea și pornește în căutarea acestui secret, nu fără a opune rezistență și traversând un adevărat caleidoscop de emoții din ce în ce mai intense — semn prevestitor al emoției rămase neîncercate în încăperea cea mai retrasă a Sinelui său —, în acel moment, Sinele ascuns se deplasează dintr-o regiune inconștientă (camera cea mai izolată de la etajul cel mai îndepărtat) într-o regiune preconștientă: vestibulul. Vestibulul reprezintă o metaforă des întâlnită pentru a desemna locul unde gândurile care nu mai sunt refulate, negate sau ignorate (care, cu alte cuvinte, au reușit să treacă de ușa interioară — deschisă acum — a primei cenzuri, situate de Freud între inconștient și preconștient) fac anticameră mai înainte de a depăși bariera celei de-a doua cenzuri (ușa exterioară închisă cu cheia) și de a atrage atenția sistemului percepție-conștient. Astfel, în visul princeps al autoanalizei lui Freud și al descoperirii, de către acesta, a psihanalizei, acela al injecției făcute Irmei, Freud visase, în zorii zilei de 24 iulie 1895, „un mare hol — și mulți invitați pe care îi întâmpinăm". Verbul german *empfangen* având atât sensul de „a primi", cât și pe cel de „a concepe", acești „invitați" erau, prin urmare, și ideile cele noi pe care Freud se pregătea să le conceapă. „Printre ei, Irma, pe care imediat o iau deoparte": aceeași desemnare a unui amplasament situat separat față de holul cel mare ca aceea la care, treisprezece ani mai târziu, în 1908, Henry James avea să recurgă pentru a delimita scena pe care urmează să se petreacă întâlnirea bărbatului cu celălalt Eu al său.

În timp ce bărbatul realizează, mulțumită jocurilor luminii zorilor, că ușa interioară, pe care o închisese, este acum deschisă între vestibul și hol, cititorul înțelege și el că „străinul" care se baricadase în camera cea mai îndepărtată a casei se află acum în această cameră de la intrare (în această arie tranzițională): „Se ghicea, se desena sinistru, era ceva, cineva, miracolul unei prezențe personale". Și astfel, subiectul operei pe cale de a se naște capătă consistența unei ființe umane. Bărbatul termină de coborât scara monumentală, traversează holul cel mare și se îndreaptă spre vestibul. Pe măsură ce înaintează spre fantomă, „toate detaliile persoanei sale se precizau și se accentuau în lumina sporită". Vede „bărbatul" (*man*) în haine de seară, asemenea lui însuși întorcându-se de la o cină în oraș — apropiere care rămâne subînțeleasă în text —, totuși, cu excepția unui detaliu care nu va fi dezvăluit decât în ultimele rânduri ale nuvelei: un „pince-nez convex" („cu lentile mari"). Dar deși costumul, părul și aspectul general al corpului sunt aceleași la celălalt și la bărbat, trăsăturile feței „străinului" rămân totuși „voalate", deoarece el își acoperă fața cu mâinile. „Departe de a fi fost înălțate sfidător, (mâinile) îngropau fața pradă unei sumbre disperări": această informație ne permite să distingem și mai mult experiența emoțională menținută neîncercată în Sinele ascuns al autorului, mai precis disperarea, emoție pe care personajul o atribuie prin identificare proiectivă dublului său, prin același proces care face ca autorul să-și atribuie propriile emoții necunoscute unora dintre personajele sale.

Celălalt, punând în față „splendidele mâini" pentru a-și ascunde fața, lasă să se vadă că „una dintre mâinile sale pierduse două degete, acum reduse la dimensiunea unor cioturi ca de un glonte rătăcit"[14]. Mâna — prietena va preciza, ceva mai departe,

---

14 Ar trebui oare să vedem în acest handicap fizic o reminiscență a infirmității tatălui lui Henry James, care pierduse un picior și șchiopăta? Tema mutilării este destul de frecventă la romancier. El însuși manifesta o ușoară tendință de a șchiopăta: identificare cu defectele tatălui, sechelă a accidentului suferit în adolescență (cf. *supra*, n. 13)? În tot cazul, deplasarea infirmității de la picioare la mâini este semnificativă ca amenințare la adresa capacității de a scrie.

că este vorba despre mâna dreaptă — este unealta scriitorului. Calificate ca fiind „splendide", ele conotează dorința grandioasă, proprie Eului ideal al scriitorului, de a fi admirat pentru operele sale. Mutilate, ele îi evocă paralizia în fața posibilității scrierii unei opere noi: așa cum altora li se întâmplă pentru respirație sau picioare, scriitorul are degetele tăiate. Naratorul nu va fi văzând astfel, în propria sa imagine pe care i-o arată dublul, materializarea celor din urmă rezistențe ale sale la „decolarea" creatoare gata de a se declanșa, efectul distrugător al unor atacuri inconștiente asupra unui organ susceptibil de a stabili contacte, legături, apropieri în realitatea fizică și în gândire? Aceeași observație și în ceea ce privește lornionul, a cărui prezență, spre care converg mâinile, semnalează o slăbiciune a ochilor, altă unealtă indispensabilă pentru scriitor. Prietena bărbatului este cea care, la sfârșitul nuvelei, va sugera această explicație referitoare la vedere, aducând, totodată, și precizarea referitoare la mâna dreaptă:

„Ah, dar n-am spus că-mi place el mai mult, explică ea după ce se gândi o clipă. Numai că el e sumbru, consumat, *i s-au întâmplat tot felul de lucruri*... Marele lui pince-nez convex e pentru sărmana lui *vedere slăbită*... Cât despre *biata sa mână dreaptă*..."

Decorul este montat. Proiectorul luminează locul exact. Etapele preliminare au fost depășite. Scena neputinței originare va putea fi rejucată. Subiectul nuvelei este pe punctul de a fi surprins, dar surpriza naratorului este atât de mare, încât va pierde conștiința acestui subiect. Bărbatul își privește cu „stupoare" și cu „insistență" celălalt eu, mascat: atunci, acesta își mișcă degetele, descoperindu-și brusc fața. Sfidarea, triumful, disperarea lasă locul „ororii". Fața celuilalt îi apare bărbatului mult prea „hidoasă" pentru a putea fi a sa, nu seamănă în nici o privință cu el. Este fața unui „străin". Îl trimite la o „alternativă monstruoasă" a lui însuși, tot așa cum, la întoarcerea sa în America, New York-ul îi apăruse monstruos. Bărbatul „se apropie și mai mult, ca imaginile fantastice proiectate în lanterna magică a copilăriei". Celălalt înaintează în același timp cu el, „agresiv". Bărbatul, „mai apăsat încă, amețit de forța șocului său", „se dădu înapoi" sub contactul „fierbinte", „se prăbușește" și „își pierde cunoștința". Așa se încheie partea a doua a nuvelei.

Evenimentul descris de narator în această parte mediană a *Ungherului fericit* nu mai are nimic fericit, iar titlul nuvelei se dovedește impregnat de umor negru. Răsturnarea, anunțată încă din primele rânduri, a familiarului în monstruos și a fermecătorului în urât își atinge aici punctul culminant[15]. Ceea ce relatează naratorul este experiența oribilă a unei halucinații, aceea a propriei sale imagini și a propriului său destin, deformată conform voinței paterne pe care ar fi trebuit s-o urmeze și apărând ca figură pe fundalul propriei sale case din copilărie (figurare simbolică a corpului propriu fuzionat cu corpul matern). În acest punct al povestirii, pentru mine nu mai încape nici o îndoială că Henry James a dorit, mai mult sau mai puțin conștient, să traducă în această nuvelă felul în care, ca scriitor, lucra sau, mai exact, felul în care era lucrat, muncit de creația literară, mai ales de primele două sau trei faze ale acesteia: alternanța dintre regresia exaltantă spre înalt (care semnalează asumarea Eului ideal) și regresia anxiogenă în jos (în direcția reprezentanților pulsionali care trezesc Supraeul și amenințările lui); explorarea limitelor, cu pericolul depășirii lor, al dedublării Eului și al confuziei dintre Eu și celălalt; halucinarea unui reprezentant psihic

15 Ar trebui, cumva, să vedem aici o aluzie la inversiunea sexuală? André Green procedează la o lectură freudiană clasică, semnalând un dublu înțeles sexual în această descriere a unui contact corp la corp fierbinte între bărbat și *alter ego*-ul său. Acesta, un seducător homosexual, după o tentativă de sodomie în încăperea cea mai retrasă (simbol al spatelui corpului), i-ar propune musafirului său o felație (gura fiind evocată de vestibulul casei), pierderea finală a cunoștinței figurând mica moarte a orgasmului. Un asemenea tip de lectură se impune, cu evidență, pentru *Apăsarea* (guvernanta isterică n-ar fi putut să-l sugrume cu adevărat pe băiatul bântuit de stafii pe care îl are în grijă, deoarece el este cel care, douăzeci de ani mai târziu, consemnează în scris ceea ce tot el prezintă ca fiind aventura lor amoroasă; scena finală reprezintă, în termeni numai pe jumătate voalați — în locul sexului apărând inima —, ultimul act al unei inițieri sexuale fără doar și poate reciproce). În cazul multor alte opere ale lui James, cum este și cel al *Ungherului fericit*, o asemenea lectură este doar sugerată prin efectele de condensare și de deplasare ale figurilor retorice. Divergența mea față de Green vine din faptul că aducerea la lumină a acestui joc falsifică textul: în povestirile lui James, totul se joacă la nivelul fantasmei și al modului în care iruperea ei în conștiința naratorului vine să nuanțeze sau să modifice percepția sa asupra realului.

inconștient care îl lasă pe creator expus frigului, abandonului, beznei simțurilor, imposibilității de a comunica; răsturnarea atitudinii pasive (scriitorul prins, surprins de subiectul său până aproape de paralizie) într-o atitudine activă (el își surprinde propriul subiect, îl apucă strâns, întorcând opera ca pe reversul unei experiențe imaginare: un citat din Maurice Blanchot va preciza, ceva mai jos, această tehnică).

Acest demers al „decolării" creatoare (întoarcere spre sine însuși, izolare narcisică față de realitatea materială și socială, tăcere impusă zgomotelor lumii, disponibilitate din ce în ce mai denudată și mai atentă față de ceea ce va izbucni nu atât din interiorul, cât de la periferia Sinelui, înfruntare a unui necunoscut pe care creatorul îl recunoaște ca fiind și ca nefiind, totodată, al său, înregistrarea acestui necunoscut și transformarea lui într-o înlănțuire simbolizantă la originea sau la capătul căreia se află), acest demers, așadar, mobilizează niște stări ale Eului legate de anumite amintiri personale și capabile de a intra, între ele, într-o relație de rezonanță. În cazul lui Henry James, monumentala biografie pe care i-a consacrat-o Leon Edel[16] ne permite să reperăm imbricarea, aici, a mai multor niveluri cronologice.

William James făcea parte din Societatea londoneză de Cercetări Psihice*. Era interesat de telepatie, de ocultism, de evocarea morților, de aparițiile de fantome și încercase chiar experiențe în acest domeniu. Henry James era la curent cu preocupările fratelui său și manifesta față de aceste subiecte o mare curiozitate, care își află ecoul în mai multe dintre nuvelele sale fantastice. În plus, W. James era la curent cu cercetările lui Freud: publicase încă din 1894, în engleză, o recenzie despre „comunicarea preliminară" la viitoarele *Studii asupra isteriei* (apărute în 1893) ale lui Breuer și Freud, iar în 1909 va contribui la aducerea inventatorului psihanalizei să viziteze Statele Unite. Trebuie, oare, să presupunem că fratele său îi va fi atras atenția lui Henry James asupra înrudirii dintre visul nocturn și halucinație, ca și asupra funcției lor nepatologice de revelator al anumitor procese inconștiente, de punere în relație a ființei umane cu propria sa zonă de necunoscut? Sau, dimpotrivă, bărbatul din *Ungherul fericit* l-ar întruchipa, luându-l în batjocură, pe William James, psiholog subiectiv care crede în fantome, în dublu, în vreme ce prietena sa, neutră și binevoitoare, atentă la visele nocturne, ar incarna punctul de vedere mai obiectiv al lui Freud și al psihanalizei, Henry James oscilând între cele două?

16 În 5 volume în engleză, apărute la Londra, la R. Hart-Davis, între 1953 și 1972. Mă folosesc de ea prin intermediul numeroaselor citate reproduse de Jean Perrot (*op. cit.*, pp. 216 și 235).

* Henri Bergson, alt filosof celebru, a fost chiar președinte al acestei *Society for psychical Research*. Cf. conferința *„Fantome ale unor ființe vii" și „cercetarea psihică"*, ținută în fața acestei Societăți la 28 mai 1913 (în *Energia spirituală*, trad. rom. B. Ghiu, București, Ed. Meridiane, 2002). (*N. t.*)

Oricum vor fi stând lucrurile, halucinația reprezentase în viața fraților James și un fenomen patologic, care afectase foarte grav echilibrul climatului familial. Pe când Henry nu împlinise nici doi ani, tatăl lor, în timpul unei călătorii a întregii familii în Europa, suferise, la Windsor, în Anglia, un acces halucinatoriu: stând singur lângă foc după cină, avusese viziunea unei forme care îl agresa. A rămas zdruncinat mai mulți ani la rând (zdruncinare la care copiii săi au fost martori: se purta ca un copil, iar soția sa a trebuit să-l îngrijească precum o mamă)[17]: interpretase el însuși episodul cu pricina ca pe-un avertisment al lui Dumnezeu ce-l pedepsea pentru greșelile sale, ca o încercare de „vizitare a spiritului" și de „devastare". Și William a avut parte, la rândul său, cam prin 1868-1869, de o cădere nervoasă, mai scurtă, în urma unui episod halucinatoriu (s-a văzut pe sine ca o „mumie peruviană", ca un „idiot internat la azil"): interesul său „științific" pentru metapsihie și pentru varietățile de experiență religioasă a beneficiat, astfel, de o puternică supradeterminare; de unde, totodată, și insistența sa de a face din liberul arbitru piesa de bază a concepției sale despre psihologie, pentru a contrazice teoriile, la mare vogă în epocă și atât de amenințătoare pentru el, despre ereditatea nebuniei și degenerescența familială.

Cum a reacționat Henry James junior, pe atunci copil mic, la halucinația și prăbușirea tatălui său, Henry James senior? Nică-

17 Această descriere lasă de bănuit că tatăl fusese, de fapt, victima unui atac cerebral.

ieri, în corespondența și în autobiografia sa, romancierul nu face vreo aluzie la acest episod: fără îndoială că, având în vedere caracterul foarte precoce al evenimentului, nu păstrase nici o amintire conștientă despre el, ceea ce ne-ar putea îndreptăți să emitem ipoteza că acest traumatism suferit fără să poată fi efectiv simțit, gândit și exprimat a constituit refulatul originar care s-a întors sub forma vocației de romancier și a obstinației sale de a trata, în romanele și nuvelele sale, tema dublului. Să notăm similitudinea de prenume dintre tată și fiu[18]: dublul este, mai întâi, pentru acesta din urmă, un fapt de limbaj; prin numele său, el este în același timp el însuși și cineva diferit. Să mai notăm, de asemenea, și că, potrivit biografilor, Henry James junior a avut, în prima sa copilărie, o dezvoltare destul de întârziată pe plan intelectual și pe plan verbal. Era atins de tulburări de articulare: ar fi putut să ajungă bâlbâit, dar a rămas numai cu un defect de vorbire. Această dificultate precoce de comunicare (nu putuse, cu siguranță, să le împărtășească și celorlalți emoția pricinuită în el de prăbușirea tatălui său, identificându-se totodată cu handicapul acestuia: fără îndoială ușor afazic, tatăl său se bâlbâia, atunci când vorbea, într-atât, încât adesea era de neînțeles) contribuie la explicarea vocației sale compensatorii de scriitor (să stăpânească cu orice preț scrisul, dacă nu putuse s-o facă și în cazul vorbirii), a gustului său, moștenit de la Flaubert, de a-și supune frazele la proba „rostirii" cu glas tare atunci când își dicta romanele unei dactilografe, a inaptitudinii sale pentru poezie (deși se aventurase, în general cu succes, în toate celelalte genuri literare) și a anumitor caracteristici ale stilului său (lungi fraze șerpuitoare, personaje care nu izbutesc niciodată să-și exprime sentimentele secrete). Bărbatul din *Ungherul fericit* (motiv în plus pentru a nu-i spune „erou"), atunci când își întâlnește dublul, adică atunci când are halucinația, „se prăbușește": repetare a scenei necunoscute, nememorate, dar în continuare prezentă în care tatăl său (Henry James senior) se prăbușise din punct de vedere psihologic, conjurație a prăbușirii de care fiul însuși (Henry James junior, dublu al tatălui său prin prenume) s-a simțit, atâta vreme cât a trăit alături de tatăl său, amenințat. Așa cum Winnicott[19] a observat la anumiți pacienți, teama de prăbușire nu reprezintă decât deplasarea în viitor a unei prăbușiri suferite, în perioada copilăriei, de o persoană din anturajul lor imediat; copilul, traumatizat de acest episod, a simțit riscul de a suferi o prăbușire asemănătoare; s-a apărat menținând-o neîncercată într-o regiune ascunsă, mărginașă, a psihismului său, însă amenințarea continuă să atârne deasupra lui, cu groaza gândului că, într-o zi, prăbușirea se va produce cu adevărat.

[18] Unicul fiu al lui William James va primi, și el, tot prenumele de Henry.

Accentuat de educația puritană a epocii, climatul psihologic din familia James devine, în urma acestor serii de dificultăți, apăsător. Henry James, la fel ca și sora sa Alice (răpusă de tuberculoză în 1892), era perfect conștient că suferea de o nevroză, că biblioteca paternă, căreia îi devorase cărțile, nu reprezentase decât un refugiu provizoriu, că trebuia să pună un ocean între familia sa și el dacă voia să supraviețuiască cu o sănătate suficient de bună. De unde decizia sa, la împlinirea vârstei de treizeci de ani, de a se strămuta în Europa și de a se dedica meseriei de scriitor, dublă decizie asupra căreia William, trimis ca ambasador de părinții săi, mai întâi la Roma și apoi la Florența, în ciuda autorității și prestigiului său de frate mai mare, n-a reușit să-l facă, în 1873, să revină. Bărbatul din *Ungherul fericit*, întors în țara de baștină după o absență atât de îndelungată, poate (în măsura în care îl întruchipează pe Henry James) să se simtă satisfăcut: neascultarea de părinți și ascultarea de propria sa vocație se văd, acum, îndreptățite; tatăl a murit fără să fi produs ceva de valoare (scrisese un mediocru eseu filosofico-religios în spiritul swedenborgian la modă în acel moment); fratele mai mare, ajuns psiholog celebru, va muri prematur; Henry James se simte, prin romanele și nuvelele sale, cel puțin la fel de bun psiholog ca și el, fiind menit unei celebrități cel puțin la fel de mari; poate, prin intermediul literaturii și mai cu seamă al celei fantastice și al temei dublului, să reconstituie imaginar — neștiind că face asta — scena cu care a început totul și în care el

[19] D.W. Winnicott, „La crainte de l'effondrement", 1974, trad. fr. *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1975, nr. 11, pp. 35-44.

n-a avut nici o vină, halucinația de pe urma căreia tatăl său s-a prăbușit, fantoma pe care fratele său nu încetează să o convoace; poate, într-un mod mult mai conștient, să-și reprezinte felul în care această scenă s-a transformat, pentru el, în experiența de nenumărate ori repetată a emoției și impresiei creatoare: ceea ce pe ceilalți i-a făcut nebuni, ideologi sau necromanți, pe el l-a făcut scriitor.

Astfel de condensări se petrec, în general, de două ori. A doua oară, în 1908, la șaizeci și cinci de ani, în *Ungherul fericit*, ultima sa nuvelă pe tema dublului și una dintre ultimele sale opere de ficțiune (după moartea fratelui său William, el nu va mai vrea sau nu va mai putea să scrie altceva decât autobiografia „lor"), Henry James consemnează, sub forma unui testament literar pe care se ferește cât poate să-l prezinte ca atare, adevărul fundamental că a scrie povestiri înseamnă a scrie povestea altcuiva decât tine însuți, povestea a ceea ce a ucis un mort căruia i-ai înălțat, în forul tău interior (care este în același timp și un fort interior), un mormânt pentru a-i păstra un statut ambiguu de mort viu: ținem să scriem și să rescriem la nesfârșit această poveste pentru ca, achitându-ne de datoria de a-i reda existența acestui mort, să putem spera să trăim în sfârșit numai pentru noi înșine.

O primă dată, așadar, această condensare a celor două forme de halucinație — a tatălui și a creatorului — s-a operat în inconștientul lui Henry James pe la prepubertate, condensare premonitorie a destinului său de scriitor și pe care el o va consemna în detaliu, în 1913-1914, la vârsta de șaptezeci de ani, în autobiografia sa. Povestea începe cu „siderația" resimțită în fața Galeriei lui Apollo de la muzeul Luvru fie cu ocazia primei lui șederi pariziene, împreună cu părinții, în 1855, fie cu ocazia instalării lor la Paris în 1856 (are atunci doisprezece sau treisprezece ani)[20]: episod care a pregătit priza sa de „conștiință asupra stilului[21]" și convertirea sa estetică ulterioară. H. James vorbește de

[20] Henry James era elev la liceul din Boulogne-sur-Seine spre 1857.

[21] Naratorul din *Ungherul fericit*, descriind dalele pardoselii din holul casei natale, precizează că dispunerea lor i-a indus o „precoce concepție despre stil": detaliu care atrage atenția asupra caracterului autobiografic al nuvelei.

„mister", de „inimă bătându-i asurzitor", de „vrajă a unui sunet complex răspândit și reverberat", de „năuceală", de „sfidare": o furtună izbucnind în același moment deasupra Parisului completează scena contemplată pe tavan cu zgomotul adecvat. Acele forme „lansau doar deasupra capetelor noastre minunățiile desfrâului lor, aurit și infinit ca și relieful lor, întruchipat cu ostentație într-o necontenită revoluție, izbucnind în mari cercuri de înaltă altitudine și în simetrii de reprezentare risipită, deschizându-se spre adânci ambrazuri exterioare care arătau restul Parisului monumental întrucâtva ca pe diversele tablouri ale unei istorii povestite, ca o modalitate de *trompe-l'œil* sau o îndrăzneață iluzie de perspectivă, și care totuși îl țineau acolo în orice punct, ca pe un vast zălog luminos, ba chiar, în unele momente, ca pe o aventură trăită, ca pe o experiență. Ceea ce este totuna cu a spune că, la începuturile mele, mă simțeam eu însumi trecând cu cea mai deplină fericire acest pod al Stilului pe care-l constituie miraculoasa Galerie a lui Apollo, desenată în fața mea ca o lungă, dar sigură inițiere și părând a forma cu splendidul ei plafon în formă de naos și cu parchetul ei de o strălucire extraordinară un tub prodigios ori un tunel prin care inspiram puțin câte puțin, adică încă și încă, sentimentul general al *gloriei*"[22].

Glorie a Parisului arhitectural, marcând triumful celui de-al doilea Imperiu. Glorie a acestei mari și armonioase galerii care tocmai fusese restaurată[23] în palatul Luvru (al cărui plan de colonade îl datorăm arhitectului Claude Perrault, frate geamăn al povestitorului Charles Perrault — încă o poveste a dublului și de rivalitate fraternă). Glorie a comorilor Coroanei, expuse de-a-

[22] Reproduc aici, cu amabila sa permisiune, traducerea lui Jean Perrot, *op. cit.*, p. 475.

[23] Galeria Mică, căreia i-a fost suprapusă Galeria Regilor, a fost adăugată palatului Luvru sub domnia lui Henri al IV-lea. După incendierea ei, Le Brun a conceput un nou decor, a cărui realizare a rămas însă neterminată, în jurul temei lui Apollo, dragă lui Ludovic al XIV-lea. Galeria a servit la expunerea sau depozitarea tablourilor din colecțiile regale, apoi, la sfârșitul Revoluției, a devenit sală de expoziție în Luvrul transformat în muzeu. În decembrie 1848, Adunarea Națională a hotărât restaurarea și terminarea acestei Galerii. Ea a fost inaugurată în iunie 1851 de către prințul Napoleon.

cum înainte în această Galerie. Glorie a pânzei cam grandiloc-vente pictate de Delacroix între 1850 și 1851 și care, lipită de tavan, va constitui, în anii ce vor urma, unul dintre cele mai apreciate obiective ale vizitei, mai cu seamă pentru turiștii străini.

Fie pentru că-l presupune mult prea cunoscut, fie pentru a-l refula mai bine, Henry James trece sub tăcere conținutul acestei pânze expuse acolo, în fața privirilor sale (chiar dacă vizitatorului de astăzi ea îi apare destul de întunecată), și care nu se poate să nu fi contribuit la cufundarea lui în această stare de maximă surpriză emoțională: nu vorbește el, oare, explicit, în pasajul mai sus citat, despre „splendidul plafon"? Or, subiectul picturii lui Delacroix, care reia tema *Carului lui Apollo* prevăzută de Le Brun în 1661, este *Apollo învingându-l pe șarpele Python*. Invitației la inaugurare, din octombrie 1851, Delacroix îi alăturase o descriere, vie și precisă, a subiectului, redactată chiar de el (și reprodusă cu entuziasm de Baudelaire): „Zeul, în carul său, a și slobozit câteva dintre săgeți; Diana, sora sa, zburând în urma lui, îi prezintă propria tolbă. (...) monstrul însângerat se zvârcolește scuipându-și (...) rămășițele de viață (...). Apele potopului încep să se mai liniștească (...) și cară cu ele cadavrele de oameni și animale. Zeii au fost indignați la vederea pământului lăsat pradă unor monștri informi (...). Minerva, Mercur se pornesc să-i extermine (...). Herakles îi strivește cu măciuca; Vulcan (...) alungă dinainte-i noaptea și pâcla spurcată, în vreme ce Borea și Zefirii secătuiesc apele cu suflul lor (...). Nimfele fluviilor și râurilor și-au regăsit alcovul de verdeață (...). Zeități mai sfioase privesc de la distanță lupta zeilor cu stihiile. (...) din înaltul cerurilor coboară Victoria pentru a-l încununa pe victoriosul Apollo, iar Iris (...) își desfășoară în văzduh vălul, simbol al triumfului luminii asupra tenebrelor (...)"*.

Ceea ce mă impresionează, și trebuie că-l va fi impresionat, probabil, și pe Henry James copil, este faptul că partea de jos a pânzei desfășoară, în jurul șarpelui Python, o adevărată galerie de monștri mitologici (leu, sfinx, himeră, harpie, Giganți și

* *Opera și viața lui Eugène Delacroix*, în vol. Charles Baudelaire, *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, trad. rom. Radu Toma, București, Ed. Meridiane, 1992, pp. 361-362. (*N. t.*)

Echidna, femeia-viperă cu coadă de șarpe) aruncați la pământ — acel pământ din care au ieșit.

După evocarea Galeriei lui Apollo, autobiografia lui H. James continuă cu relatarea unui vis — a coșmarului declarat ca fiind cel mai înspăimântător și mai „admirabil" din întreaga viață a artistului. Are drept cadru tocmai această Galerie, iar ca resort dramatic, înfruntarea cu monstrul din tablou. Ceea ce-i dă posibilitatea lui J. Perrot să constate că „Galeria lui Apollo a reprezentat pentru autobiograf un «medium» care a provocat apariția halucinației". Dar este oare acesta un vis autentic sau, așa cum înclină să creadă Perrot, un vis făurit ulterior de către autobiograf pentru a da o aură mitologică vocației sale literare? Iată, tot în traducerea lui Jean Perrot, textul integral al acestei relatări[24].

„Punctul culminant al acestei experiențe cu totul extraordinare — care se profilează unică pentru mine ca aventură visată, întemeiată pe actul cel mai profund, mai rapid și mai clar al gândirii și comparației, *un act, de fapt, de o energie salvatoare pentru viața mea*, ca și, totodată, de o spaimă cu neputință de redat — l-a constituit urmărirea neașteptată, printr-o ușă întredeschisă, apoi printr-un salon vast și înalt, a unei siluete abia și foarte vag întrezărite, care se retrase înspăimântată din fața asaltului și atacului meu (o privire neagră inspirată de reacția mea la o spaimă pe cât de irezistibilă, pe atât de rușinoasă) și ieși din încăperea pe care, cu numai o clipă mai devreme, o apăram cu disperare și cu atât mai multă abjecție, cu apăsarea umărului meu împotriva durei presiuni asupra încuietorii și a barelor exercitate de cealaltă parte a ușii. Luciditatea, ca să nu spun *sublimitatea din timpul acestei crize*, constase în gândul genial că eu însumi, în starea mea de om îngrozit, eram încă și mai înspăimântător decât acest teribil agent, creatură sau prezență, orice-ar fi fost, despre care ghicisem, într-una dintre acele treziri nebunești în afara somnului, a somnului din propriul meu somn, că voia să se îndrepte spre locul meu de odihnă. Triumful impulsului meu, înregistrat într-o străfulgerare chiar în momen-

[24] Jean Perrot, *op. cit.*, pp. 476-477.

tul când acționam sub efectul lui printr-un salt și o împingere ce deschidea ușa, era marea afacere, dar punctul cu adevărat principal îl constituia uimirea conștientizării mele. Derutat, îngrozit de această răsturnare de situație cu care îl luasem pe nepregătite, depășindu-l prin siguranța agresiunii și a intenției mele răufăcătoare, musafirul meu nu mai era deja decât un punct micșorându-se într-o lungă perspectivă, gigantica și glorioasa sală, mi-am spus, pe parchetul strălucitor în depărtare și a cărui aliniere a vitrinelor fără preț fusese scoasă din mijloc pentru această ocazie; fugea, prin urmare, ca să-și salveze viața, în timp ce o furtună puternică, cu tunete și trăsnete, se auzea prin adâncile ambrazuri ale ferestrelor aflate în dreapta. Fulgerele care dezvăluiau fuga luminau, totodată, și aspectul miraculos al locurilor, iar prin același joc siderant dezvăluiau și viața tinerei mele închipuiri în trecutul ei îndepărtat, al cărei sentiment adânc îngropat în mine o păstrase intactă, *o rezervase pentru această folosire palpitantă*: căci ce altceva erau, prin urmare, aceste ambrazuri adânci și acest parchet lăcuit dacă nu cele ale Galeriei lui Apollo din copilăria mea? Presimțisem, prin urmare, în ele «scena a ceva»? Mult trebuie că mă impresionase dacă trebuia să devină scena acestei gigantice halucinații."

Chiar dacă această relatare, redactată la o distanță de aproape jumătate de secol, deformează visul ca urmare a inevitabilelor alterări ale memoriei (și a nevoilor unei autobiografii menite a pune apoteoza unui punct final unei vaste producții literare și a-i aduce indispensabile drepturi de autor unui om îmbătrânit, părăsit de inspirație, fapt care impunea realizarea unui portret „sublim" al artistului), ea ne permite totuși să identificăm în același timp mitul universal și evenimentul personal a căror conjuncție a oferit trama *Ungherului fericit*. Mitul pictat pe tavanul Galeriei lui Apollo este cel al victoriei unui tânăr zeu asupra unui monstru. Apollo, frate geamăn cu Artemis (încă un dublu), s-a născut din iubirea dintre Zeus și Leto. Hera, geloasă, poruncise ca Leto să fie urmărită de șarpele (sau dragonul) Python, după care determinase amânarea nașterii vreme de nouă zile. Primul gest al lui Apollo, acoperit de daruri de către Zeus și invitat de acesta să meargă la Delphi, a fost, la trei zile după naștere, să-l ucidă cu săgețile sale pe Python, monstrul ieșit din Pământul-Mumă, care îi pusese în primejdie mama și care tulbura izvoarele și pâraiele, răpea turme și oameni ai câmpului, distrugea cu inundații câmpia roditoare și înspăimânta Nimfele. Drept comemorare (sau drept purificare) a acestor fapte, au fost instituite jocurile Pythice. Mai târziu, Apollo, la Delphi, ocupă oracolul lui Themis pe care îl apăra Python și consacră în locul lui un trepied de pe care Pythia (dublul feminin al lui Python) își rostea oracolele.

Evenimentul personal îl constituie triumful, împlinit imaginar în vis mai înainte de a fi reluat, activ, în realitate de către cel care avea să devină artist, asupra monștrilor interiori sau interiorizați (tatăl prăbușit, strălucitorul frate mai mare, Supraeul puritan, pulsiunile sexuale ambigue și de temut?), adică asupra unei imagini monstruoase a lui însuși ca parte din nevroza familială. Acolo unde tatăl a fost înfrânt, acolo unde fratele rămâne sub jugul unei fascinații, Henry James operează o răsturnare: iese cu hotărâre în calea „musafirului" înspăimântător pentru a-l îngrozi la rândul său, îl face pe cel care îi inspira o spaimă terifiantă s-o simtă și el (este mecanismul identificării proiective, în privința căruia un comentariu stilistic minuțios, pe care nu-l voi reproduce aici din lipsă de spațiu și pentru a nu distrage atenția cititorului, ar arăta numeroase evidențe în textul *Ungherului fericit*). Eul, trecând de la o poziție pasivă la o atitudine activă, întoarce afectul disforic și destructurant și îl înfige ca pe un colț (un colț neplăcut?) în celălalt, în partea intolerabilă din sine însuși, clivată, proiectată în afară și devenind străină, alta, prin fuziune cu anumite fragmente de identificări paterne și fraterne. Din punct de vedere strict psihanalitic, această întoarcere nu reprezintă decât o înșelare, o păcălire a angoasei, fapt figurat foarte bine de decorul în *trompe-l'œil* explicit al visului. Ea va fi cerut din partea lui Henry James, pentru a putea fi menținută vreme de peste o jumătate de secol, o producție literară necontenit reluată, o preocupare aparte pentru propria carieră, o sacrificare, din câte se pare, destul de drastică, a vieții sentimentale și sexuale, dar și susținerea oferită de nenumărate prietenii. Însă ea nu va mai fi suficientă, în ultimii ani ai retragerii sale în Anglia,

pentru a-l apăra de o decompensare mai mult sau mai puțin subdelirantă. Totuși, numai așa un Eu fragilizat precoce va fi izbutit să triumfe dedublându-se, aproape disociindu-se, și legând partea sa conștientă, lucidă, voluntară de un Eu ideal îndrăgostit de glorie și de un Ideal al Eului plămădit din valori estetice (care nu întâmplător sunt elitiste și decadentiste), ceea ce duce, până la urmă, la un autoportret, la o reprezentare de sine ca Apollo, învingător precoce, întemeietor de oracole și iubit de tatăl său, Zeus, care luminează, tună și fulgeră. De unde ascultarea foarte atentă a tuturor zgomotelor de către bărbatul din *Ungherul fericit*. De unde, în autobiografie, faptul că descrierea Galeriei lui Apollo începe cu un bubuit sonor: nu este vorba doar despre furtuna care izbucnește deasupra Parisului în momentul când Henry James își efectuează vizita inițiatică la Luvru; ci și despre un tată mitic, Zeus protector și puternic, pe care tânărul vizitator, hrănit cu mitologie antică, poate, deodată, să-l fantasmeze ca fiind al său.

Ungherul fericit este punerea în scenă a crizei creatoare din care Henry James a ieșit estet, artist, scriitor. Punere în scenă printr-un text aproape terminal a ceea ce fusese odinioară o punere în scenă printr-un coșmar inaugural. Ar fi putut oare Henry James să scrie, în autobiografia sa, referitor la Galeria lui Apollo din copilărie: „Presimțisem, prin urmare, în ele «scena a ceva»?", dacă n-ar fi cunoscut teoria lui Freud despre locul psihic al visului ca o „altă scenă"? Ne putem întreba.

Acestei răsturnări prin care s-a realizat convertirea lui James la literatură, el îi reproduce și-i particularizează operația cu prilejul aproape fiecărei conceperi a unei noi opere. În capitolul din *Cartea ce va să vină* (1959) dedicat studierii celui mai celebru dintre romanele fantastice ale lui Henry James, *Apăsarea* (1898), Maurice Blanchot a scos în evidență mai cu seamă acest proces. Referindu-se la *Carnetele* autorului, el subliniază puternica teamă a acestuia de a începe un roman sau o nuvelă și nevoia lui de a-și întocmi un plan extrem de amănunțit: „acest început, în care opera se ignoră cu desăvârșire pe sine, este slăbiciunea a ceea ce e lipsit de greutate, de realitate, de adevăr, fiind totuși încă de pe acum necesar, de o necesitate vidă, ineluctabilă". Henry James săvârșește, prin urmare, un travaliu preliminar obligatoriu, care-i aduce intense momente de fericire — pe care el le califică drept „miraculoase, inefabile, tainice, patetice, tragice". Sunt niște momente „când opera, ce se află în apropiere, dar la care scriitorul nu a ajuns încă, rămâne centrul secret în jurul căruia face, cu o plăcere aproape perversă, investigații pe care poate să le extindă cu atât mai mult cu cât ele eliberează povestirea, dar nu o angajează încă". De altfel, „adeseori — continuă Blanchot —, toate precizările anecdotice pe care le dezvoltă în planurile sale, nu numai că vor dispărea din opera însăși, ci se vor regăsi în ea ca tot atâtea valori negative, incidente la care se face aluzie tocmai ca la un lucru ce nu s-a petrecut. Prin aceasta, James face experiența nu a povestirii pe care trebuie să o scrie, ci a reversului ei, a părții opuse a operei, cea care ascunde în mod necesar mișcarea de a scrie și care îl preocupă, ca și cum ar fi stăpânit de neliniștea și de curiozitatea — naivă, emoționantă — a ceea ce se află îndărătul operei sale, în timp ce el scrie"*.

Prezența-sprijin a prietenului(ei) în travaliul de compoziție

Partea a treia a *Ungherului fericit* diferă de precedentele două și prin formă, și prin conținut. Marchează întoarcerea la liniștea sufletului după furtuna lăuntrică. Naratorul coboară la loc pe etape și află din nou siguranța solului ferm după zborul exaltant și înspăimântător al decolării creatoare. O dată momentul de regresie-disociere-halucinare trăit, își regăsește o stare normală a conștiinței și simțul realității. Povestea nu se mai compune dintr-o succesiune de evenimente: se reduce la un dialog între bărbat și prietena sa (dialog care prilejuiește o afirmare a experienței și ambițiilor romancierului în materie de creație teatrală, chiar dacă tentativele lui Henry James de a scrie pentru scenă și de a fi jucat se sfârșiseră, cu câțiva ani înainte, cu un fiasco). Relatarea, care a început și se păstrează, aparent, la persoana a

* *Apăsarea*, în Maurice Blachot, *Spațiul literar*, trad. rom. Irina Mavrodin, București, Ed. Univers, 1980, pp. 232 și 234. (*N. t.*)

treia de-a lungul întregii nuvele (narațiune clasică) trece, de fapt, la persoana întâi în partea a doua (care constituie, implicit, monologul interior al naratorului) și la persoana a doua în partea a treia (care este o scenă vorbită de teatru între cei doi protagoniști, asistați de o servitoare-confidentă).

Creatorul este singur cu el însuși atunci când face experiența angoasantă și excitantă a surprinderii unui reprezentant psihic inconștient. Pentru a putea trece însă la faza următoare, care trebuie să-i permită să organizeze o operă în jurul și plecând de la acest reprezentant devenit parțial conștient, el trebuie să-și regăsească simțul realității și sediul în propriul corp (fie doar și pentru a putea să înzestreze cu un corp codul incipient care va acționa în opera sa), fiindu-i util, dacă nu indispensabil, să întâlnească un(o) prieten(ă) care să facă ecou la ceea ce a surprins el, care să-i confirme interesul, valoarea și originalitatea „prăzii" sale, care să aibă încredere în el și să-i dea lui însuși încredere în sine ca să pună opera în șantier. După ruptură, condiție a iluminării, vine sutura, instaurarea unei arii tranziționale, condiție a travaliului de compoziție.

El o aude și o vede, aplecată deasupra lui, pe femeia care îngrijește de casă. Se află „culcat cu fața în sus" pe „vechile dale albe și negre", cărora le simte răceala fără ca lui însuși să-i fie frig; „conștient" cum e „de tandrețea unui suport și, mai ales, de extraordinara moliciune a căpătâiului și de un parfum delicat și proaspăt" (prima senzație olfactivă denotată de text). Prietena sa, care-și apleacă și ea chipul și care stă așezată pe ultima treaptă a scării, „făcuse din genunchii ei o încăpătoare și perfectă pernă pentru el". Cele mai multe dintre caracteristicile care l-au făcut pe psihanalistul englez Bowlby să distingă de pulsiunea sexuală orală o pulsiune primară de atașament al sugarului față de mamă se află reunite aici: sprijinul, căldura, blândețea, mirosul plăcut[25]. Prezența surâsului, neenunțată explicit în text, este sugerată atunci când cele două femei își apleacă fața asupra bărbatului, dându-și seama că acesta își revine în simțiri. L-au ridicat — îi explică ele — de unde căzuse în zori, „în vestibul", și-l transportaseră în etape, prin ceea ce el simte ca fiind un „sumbru coridor fără sfârșit", mai întâi până la piciorul scării, iar acum „în intrândul adânc al unei ferestre, unde fusese așternut, ca-ntr-un culcuș, un mantou moale căptușit cu blană cenușie". Una dintre mâinile lui „mângâie tandru" acest mantou „familiar" — fără îndoială al prietenei sale, care acum rămâne față în față cu el în „ardoarea" crescândă a după-amiezii. Neliniștitoarei stranietăți a ceea ce văzuse el în zorii cei reci i se opune blânda, tandra și catifelata familiaritate a ceea ce el atinge acum, în acest cald sfârșit de zi, și care reamintește descrierea făcută de Winnicott obiectului tranzițional. Calitățile pielii îi redevin sensibile. Ele constituie un echivalent al hranei: „se simțea atât de calm, de împăcat, de parcă primise mâncare și băutură".

Prietena lui se explică: neliniștită de faptul că nu ajunsese la ea acasă la ora unu, așa cum conveniseră, ea mersese mai întâi la hotelul și la clubul frecventate de el, unde însă nimeni nu-l văzuse, apoi venise la această casă pustie în care, „după convorbirea noastră de acum o lună", nu avea nici cea mai mică îndoială că el se ducea noaptea pentru a încerca să-l vadă pe celălalt. Sunase, degeaba, apoi așteptase pe peron, speriată, venirea menajerei, care îi deschisese ușa. Când îl găsiseră, prietena mai întâi „îl crezuse mort", până să-și dea seama că era „doar pradă unei stupori adânci". Sub emoția mărturisirii spaimei prin care trecuse, în două rânduri ea îl sărută, declarându-se hotărâtă să-l păstreze acum, lucru cu care el este de acord. Ea poate, atunci, să-i facă o mărturisire: „în zorile reci și confuze", ea îl văzuse cu claritate pe celălalt întorcându-se spre ea în vis și știuse, intuitiv, că în același moment celălalt accepta sau provoca înfruntarea cu bărbatul. Bărbatul îi strânge atunci mâna prietenei sale. Protestează totuși atunci când aceasta afirmă că îl recunoscuse în celălalt, deoarece celălalt îi apăruse fundamental străin și înspăimântător. Prietena îi povestește că, de câteva săptămâni, „mintea mea, imaginația mea au lucrat atât de mult ca să afle cum ai fi fost, cum ai fi putut sau nu fi". L-ar fi putut iubi pe celălalt așa cum este: cu atât mai mult îl poate iubi pe bărbat pentru farmecul său, dar și pentru nefericirile lui, îl poate iubi în ciuda anu-

25 J. Bowlby, *Attachement et perte*, vol. I: *L'Attachement*, 1969, trad. fr., P.U.F., 1978.

mitor ticăloșii din viața sa și în ciuda veniturilor sale modeste. Dialogul bărbatului cu prietena sa precizează o diferență dintre acesta și celălalt (bărbatul poartă un „fermecător monoclu", semn de distincție), pe când celălalt își exhibă „marele lui pince-nez convex" (caracteristic oamenilor de afaceri îmbogățiți și inculți: aluzie la bunicul James, devenit multimilionar și din averea căruia tatăl lui James putuse trăi fără să muncească); dar bărbatul recunoaște și o similitudine între celălalt și el (cele două degete pierdute).

Și vine deznodământul: bărbatul o trage pe prietena sa la piept — singurul *happy end* din toate cele aproximativ o sută de nuvele scrise de Henry James, care ne va ajuta, poate, să înțelegem de ce *Ungherul fericit* este ultima povestire fantastică produsă de el. Deznodământ extrem de ambiguu totuși, așa cum nu trebuie să ne suprindă din partea unui autor care le lasă întotdeauna personajelor secretele lor ultime. Prietena bărbatului fusese oare îndrăgostită în tăcere de acesta în tinerețe și-l așteptase răbdătoare, fidelă, să se întoarcă? Femeia, ca de multe ori în opera lui James, nu se va fi slujind oare de intuiția sa privind bărbatul decât pentru a se face iubită și luată în căsătorie de acesta, privându-l, astfel, de libertatea lui? Naratorul pare a se căuta pe sine între un dublu masculin, fascinant și periculos, încarnare a gloriei și a șansei, sursă de sentimente inconștiente de ură și conștiente de inferioritate (William James, fratele cel mare și rivalul care a reușit în viață?), și un dublu feminin, înțelegător și tandru, protector și stimulator (Alice James, sora lui William și a lui Henry, care locuise mai mulți ani la Londra împreună cu acesta din urmă, „în menaj", spunea el, îngrijită pentru isterie și decedată celibatară în 1892, după ce ținuse un *Jurnal* intim a cărui publicare va fi împiedicată de familie, începând cu Henry, și al cărui prenume se regăsește tocmai în acela al prietenei?). Situația nu va fi fiind, de fapt, încă și mai banal „oedipiană": Henry James tocmai a aflat că fratele său mai mare William, pe care l-a privit întotdeauna ca pe un al doilea tată, este atins de o boală gravă (o angină pectorală de pe urma căreia chiar va muri în 1910); anticipează el oare, prin această nuvelă, întoarcerea sa la New York dacă nu pentru funeralii (naratorul precizează că frații și surorile, ca și părinții săi, sunt deja morți), cel puțin pentru a intra în posesia moștenirii, inclusiv aceea a cumnatei sale, viitoarea văduvă a lui William James, al cărei prenume este tot Alice și cu care pare să se fi înțeles întotdeauna foarte bine (biografii au atras atenția că descrierea locuinței prietenei, din *Ungherul fericit*, corespunde întru totul cu casa în care locuia Alice James)? Actuala situație de rivalitate dintre cei doi frați pentru aceeași femeie nu va fi repetând, oare, o rivalitate din tinerețe, când amândoi erau îndrăgostiți de verișoara lor Milly Temple, moartă de tuberculoză la șaptesprezece ani, în 1870? Sau se va fi zbătând el cumva între oroarea față de o înclinație homosexuală care s-ar putea dovedi sursă de plăceri și potolita afecțiune a unui atașament heterosexual lipsit de contact sexual (îmbrățișările și sărutările dintre bărbat și prietena sa, fată bătrână, semănând mai mult cu cele dintre un frate și o soră decât cu cele dintre un bărbat și iubita lui)? Dacă nu cumva, desigur, cele trei personaje, bărbatul, celălalt și prietena, nu vor fi întruchipând părți diferite ale personalității autorului, nuvela constituind, atunci, un fragment din autoanaliza acestuia: Eul conștient și rațional (bărbatul cu darurile lui de constructor) se sprijină pe sensibilitatea aproape feminină a Eului inconștient (prietena) pentru a înfrunta oroarea, disperarea și amenințarea de prăbușire conținute în Sinele ascuns inconștient (celălalt)... Este adevărat însă că o operă este cu atât mai susceptibilă de lecturi și interpretări diferite cu cât are mai multă forță.

Biografii citează mai multe prietenii feminine, cel mai probabil caste, care au jucat un rol important în viața și pentru opera lui Henry James: de pildă, Constance Fenimore Woolson, cu care el întreține episodic „ceea ce se poate numi o legătură de prietenie — ambiguă poate"[26] începând din 1880 și până la moartea acesteia, în 1894. *Ungherul fericit*, ca și *Prefețele* la „New York Edition" a operelor sale sunt dictate, în 1907, celei care devine atunci fidela lui secretară, Theodora Bosanquet, în vasta locuință din Sussex pe care James o ocupă din 1897 și care prezin-

26 După Michel Zéraffa, *L'Art de la fiction. Henry James*, Klincksieck, 1978, p. 13.

tă unele asemănări cu casa explorată de bărbat și de prietena sa în nuvelă. Partea a treia a acesteia, cu neobișnuitul ei *happy end*, ar fi un efect direct și imediat al travaliului operei: Theodora îl însoțește atât de bine pe autor în travaliul său de creație, prin ecoul pe care i-l trimite, prin înțelegerea de care dă dovadă, prin observațiile pe care i le face, prin rezonanța afectivă pe care opera aflată în curs o exercită asupra ei, încât el se simte recunoscut, acceptat și iubit cu toate fațetele personalității sale, putând să se abandoneze, împreună cu ea, unei calme fericiri tandre și nesenzuale (sau doar în mod excepțional senzuale): ultimele rânduri ale nuvelei ar înscrie, astfel, în operă relația pe care opera a produs-o între creator și prietena sa. Întorcându-se, în 1911, în Anglia, după moartea lui William și o ședere de un an în America, Henry James se va instala la Londra și-și va dicta autobiografia aceleiași Theodora, regăsite.

Totuși, toate aceste informații și toate aceste construcții biografice contează prea puțin pentru cititor. Dacă lectura nuvelei îl emoționează, îl înspăimântă, îl răvășește, provocându-i rememorări, reverii treze și vise nocturne este pentru că, în el, partea sa de oroare, de sfidare, de disperare și de amenințare cu prăbușirea a fost atinsă, trezită, desemnată, localizată, devenind, poate, în felul acesta, susceptibilă de a fi simțită, evocată, reprezentată, comunicată, împărtășită.

II

DISCURSUL OBSESIONALULUI ÎN ROMANELE LUI ROBBE-GRILLET

Acest capitol a apărut sub formă de articol în revista Les Temps Modernes *în 1965. Era prima mea contribuție la psihanaliza literară și, poate, primul studiu psihanalitic consacrat stilului unui scriitor. De atunci, Robbe-Grillet a publicat numeroase alte romane și a turnat multe filme. În ceea ce mă privește, atât experiența, cât și gândirea mea s-au îmbogățit. Astăzi, nu aș mai scrie exact aceleași pagini, dar tehnicile stilistice evidențiate atunci mi se par în continuare exacte.*

Aveam de ales între două soluții. Fie să extind acest studiu la întreaga operă a lui Robbe-Grillet și să-l aprofundez slujindu-mă de concepte noi, din metapsihologia și psihopatologia psihanalitică, dar pentru acest lucru ar fi trebuit să scriu o carte întreagă, fie să reeditez ca atare, sau aproape, textul original și să-mi avertizez cititorul. Am ales a doua soluție, recurgând la un minimum necesar de retușuri.

Să tratez ansamblul romanelor lui Robbe-Grillet ca pe o narațiune manifestă, să-mi pun întrebări în privința conținutului lor latent și, părându-mi-se că l-am găsit, să definesc articularea specifică dintre nucleul dramatic latent și structura manifestă a textului: iată ce urmăresc. Rezultatul la care consider că am ajuns este că această articulare specifică este exemplară pentru nevroza obsesională.

Nu se pune problema de a face o „psihanaliză" a lui Robbe-Grillet. Nu cunosc omul[1] şi-l voi ignora în mod voit. I-am citit romanele pentru propria mea plăcere, după care le-am recitit având grijă să mă aşez în fotoliul meu de psihanalist, ascultând această lectură ca pe monologul prelung, confuz şi plat al unui pacient care repetă la nesfârşit aceleaşi moduri de a ascunde ceva.

În ceea ce priveşte scrierile pentru, contra sau despre „noul roman", consider că psihanalistul nu pierde nimic evitând să le acorde atenţie: sunt total lipsite de interes pentru el. Până acolo, încât sunt tentat să văd în proliferarea lor o „deplasare" şi chiar o escamotare a altor probleme, cum ar fi aceea a relaţiei de obiect sau aceea a mecanismelor de apărare împotriva unor pulsiuni şi fantasme inconştiente.

Cititorul lui Robbe-Grillet e încercat, în proporţii care diferă de la caz la caz, de două reacţii antagonice simultane.

Pe de o parte, se simte respins de stil şi de compoziţie, de sistematica „aplatizare" care elimină orice relief al persoanelor, emoţiilor, peisajelor şi obiectelor zugrăvite; romanele lui Robbe-Grillet apar ca nişte scene goale pe care nu se întâmplă decât evenimente insignifiante, în care trenează câteva obiecte disparate şi inutile şi prin care trec nişte personaje al căror destin se situează altundeva, rămânându-ne necunoscut; lucrurile care sunt descrise par să nu aibă sens pentru nimeni: casele, uneltele, deşeurile apar ca nişte realităţi pure, cărora nici un interes uman

1 Datorită publicării acestui articol am ajuns să fac mai târziu cunoştinţă cu el. Dar n-am dorit să pătrund în intimitatea lui şi cred că nici el n-ar fi încurajat o atare dorinţă. Am rămas un cititor şi un spectator atent şi interesat al operei sale romaneşti şi cinematografice. Mi s-a întâmplat de câteva ori să stau de vorbă cu el, în faţa microfonului unui post de radio, fie despre evoluţia surselor sale de inspiraţie (hrănite din ce în ce mai mult de fantasmele „perverse polimorfe", conform expresiei lui Freud, frecvente mai ales în copilăria şi adolescenţa masculine), fie despre perfecţionarea tehnicii lui romaneşti (din ce în ce mai complicată şi chiar sofisticată, în scopul de a produce opere cât mai „deschise" cu putinţă), fie despre spaţiul cu totul aparte pe care fiecare dintre romanele sale îl propune cititorului (cu un efect de vrăjire în care, în ceea ce mă priveşte, recunosc topologia caracteristică imaginilor hipnagogice).

nu le mai dă nici o valoare. Dezinteres, plictis, zădărnicie. Cititorul devine *se*.

Pe de altă parte însă, dacă persistă în lectură, el se simte pătruns de o emoţie obscură, învăluitoare, care-şi atinge vârful de intensitate cam după parcurgerea a trei sferturi din roman, scăzând şi risipindu-se în ultimul sfert, cititorul nefiind capabil să înţeleagă prea bine natura şi originea acestei emoţii. Conştiinţa sa devine emoţie pură, neînsoţită de reprezentări mentale, emoţie a misterului şi mister al emoţiei.

Misterioasa emoţie a reţinut atenţia criticilor de profesie, făcându-i să divagheze pe marginea operei lui Robbe-Grillet mai mult decât pe aceea a oricărui alt scriitor contemporan. Atâta doar că ei şi-au construit comentariile numai în funcţie de primul sentiment avut, acela al monotoniei naraţiunii, al dezinvestirii realităţii şi al insignifianţei evenimentelor. Aşa s-a născut, cu complezenţa lui Robbe-Grillet însuşi, teoria obiectului. Până la Bruce Morrissette[2], s-a tot repetat că Noul Roman, al cărui mare preot e Robbe-Grillet, are ca mistică dispariţia intrigii şi ca liturghie descrierea minuţioasă, strict obiectivă, aproape geometrică, a lucrurilor care cad sub privirea naratorului sau a personajelor romanului.

Să îndreptăm acum asupra tuturor acestor fenomene o atenţie mult mai neutră şi fermă. Construcţiile criticilor se dovedesc a fi nişte raţionalizări. Misterul emoţiei trebuie să fie afectat de un tabu extrem de puternic din moment ce reuşeşte să-şi păstreze până la capăt secretul. Această disociere între afect şi reprezentările mentale reaminteşte de un mecanism de apărare bine cunoscut în clinica psihanalitică: izolarea. Făcându-ne să credem, după o lectură rapidă, că nu există intrigă, că obiectele descrise nu sunt investite de nici o dorinţă anume şi că evenimentele relatate sunt nesemnificative, naratorul romanului (şi zic bine naratorul, căci ignor cu bună ştiinţă cum stau lucrurile cu autorul) şi-a atins scopul, care este acela de a ne abate atenţia de la drama propriu-zisă, de a anula semnificaţia evenimentelor şi de a ne impune propria sa viziune asupra lucrurilor ca fiind una

2 *Les Romans de Robbe-Grillet*, Éd. de Minuit, 1963.

imparțială, curățată de orice subiectivitate, strict impersonală și obiectivă.

De fapt, drama circulă sub toate aceste diversiuni, ștersături și sub toată această obiectivitate aparentă, influențându-ne din ce în ce mai intens pe măsură ce lectura înaintează, ea nefiind însă, neputând și netrebuind să fie vreodată *spusă*. Dintre toate aceste obiecte unul mai lipsit de importanță ca altul și dintre toate aceste evenimente unul mai mărunt și mai lipsit de semnificație ca altul, nici unul nu apare dintr-o întâmplare lipsită de intenție, dintr-o pură contingență factuală ori din plăcerea estetică de a realiza un decor, de a situa un personaj, de a umple un gol sau de a asigura niște treceri. Toate, fără nici o excepție, au un sens pentru eroul sau naratorul romanului. Convergența și insistența lor urlă din răsputeri acest sens, dar fără glas; acest sens literalmente atât de strigător este acela al unui strigăt înăbușit, reîntors spre înăuntru. Și pentru a se asigura că acest strigăt nu va spune nimic, naratorul ne pune sub ochi toate aceste obiecte desperecheate, împrăștiate, în dezordine, care sunt studiate din mii de unghiuri diferite, pentru ca oricărui cititor să-i scape sensul care ar putea deveni evident prin reunirea lor. Vrea să ne facă să credem că ni le arată așa cum le vede, pentru că sunt de față: aceasta e certitudinea pe care el dorește ca noi s-o împărtășim și pe care își dă din răsputeri silința s-o demonstreze sau, mai degrabă, s-o dea în spectacol. De fapt, el nu percepe aceste obiecte decât în măsura în care ele constituie un suport al fantasmei sale. Dacă obiectul este esențial în romanele lui Robbe-Grillet, aceasta nu se întâmplă câtuși de puțin în sensul pe care teoria obiectului ni l-a expus recent, ci în sensul în care psihanaliza vorbește despre relația de obiect.

În aceste romane lipsite de intrigă și în care n-ar exista, zice-se, decât realități pure, ne este înfățișat conținutul trăit a ceea ce Bouvet numea relația la distanță cu obiectul, relație tipică pentru nevroza obsesională. Lumea reală a obsesionalului este infiltrată în totalitate de fantasma acestuia; fantasma nu mai locuiește în mintea sa, care redevine, în felul acesta, nevinovată; se află în lucruri și lucrurile o ascund, căci toată lumea este convinsă că realitatea exterioară există în ea însăși. Obsesionalul mizează pe realismul filosofic al interlocutorului său: nu este o fantasmă a mea, nu mi se năzare mie, spune obsesionalul; realitatea este așa. Romanele lui Robbe-Grillet arată fantasma, dar într-o formă *dispărută*. Ele reprezintă o desfășurare a lumii așa cum vrea să ne facă să o vedem un erou sau un narator obsesional. Originalitatea lui Robbe-Grillet (în comparație nu numai cu romanul tradițional, care dă viață unui personaj cu care cititorul să se poată identifica, ci și cu autori precum Kafka sau Joyce, cu *Străinul* lui Camus sau cu *Imaculata Concepțiune* a lui Eluard și Breton) vine din plasarea cititorului într-o poziție nouă față de roman. Cititorul devine atunci interlocutorul eroului sau al naratorului. Prin romanul pe care i-l povestește, naratorul încearcă să-l facă pe cititor să intre în jocul relației sale de obiect. Și izbutește atunci când cititorul se enervează, se plictisește, consideră că în roman nu se întâmplă nimic, că îi sunt descrise la infinit niște obiecte lipsite de orice interes. Despre scenele relatate, extrem de sărace de altfel în conținut, și repetate în nenumărate versiuni, cititorul nu știe niciodată dacă se întâmplă cu adevărat la momentul când sunt povestite sau dacă doar naratorul și le rememorează astfel sau poate chiar le inventează cu totul, anticipând scene ce vor veni ori transformând după voie amintiri din trecut. Enervat și sătul, cititorul își încheie lectura (dacă are curajul s-o ducă până la capăt) convins că nu există nimic de înțeles, că aceasta înseamnă Noul Roman. Naratorul a câștigat: cititorul nu a văzut nimic din ceea ce el voia să-i ascundă, deși presărase pentru acesta toți pionii necesari pentru reconstituirea dramei păstrate secretă. În ceea ce îl privește, naratorul e angoasat de faptul că întreaga sa poveste e perfect transparentă și s-ar simți pierdut dacă ea ar fi dată în vileag; și atunci înnebunește, înmulțește diversiunile, pistele false, dereglează cronologia, inversează trecutul cu viitorul, realul cu imaginarul și reprezentările mentale ale unui personaj cu cele ale celorlalte personaje.

În această relație de obiect pe care naratorul i-o propune cititorului prin intermediul romanului, regăsim dialectica intersubiectivă a obsedatului, așa cum psihanalistul este invitat s-o trăiască atunci când un asemenea om vine să se întindă pe divanul său.

Putem acum, după ce am înlăturat primele rezistențe, să intrăm în analiza operelor, adică a discursului naratorului, și să identificăm treptat fantasma sau grupul de fantasme care urzesc drama.

Analiza primelor romane ale lui Robbe-Grillet[3]

GUMELE (1953)

Moartea plutește deasupra orașului. O organizație secretă ucide câte un om politic în fiecare seară la ora 19,30. Pe apa canalului plutesc gunoaie. Ghețurile trimit imagini ale căror reflexe se multiplică la infinit. Toate personajele sunt duble. Nu se aud decât frânturi de conversație. Vorbirea interioară se împotmolește sau se rătăcește. La fel rătăcește și discursul unui bețiv. Eforturile victimei de a scăpa din ghearele destinului care își strânge lațul în jurul său sunt angoasante, dar nu fac decât s-o arunce în calea glonțului ucigaș. Eforturile anchetatorului, venit anume de la Paris, sunt neputincioase și derizorii; poliția locală nu îl ajută; i se ascund fapte esențiale; a coborât într-un bar de hotel de doi bani; principala sa dorință este să găsească o gumă[4] de o anume marcă, iar această dorință îi paralizează întreaga anchetă; caută mai degrabă o librărie bună decât pe asasin, iar lungul periplu prin oraș și prin port îl epuizează și îl distruge.

3 Primul roman scris de Robbe-Grillet, în 1949, *Un regicid*, a fost publicat abia în 1978.

4 Nici un critic — și nici eu mai mult decât alții — nu găsise sensul acestor „gume" care au dat titlul romanului până ce Robbe-Grillet însuși, în cadrul Colocviului de la Cerisy consacrat, în 1975, operei sale, publicat în colecția „10/18" în 1976, nu a dezvăluit ceea ce era evident pentru inginerul agronom care era pe atunci: „goma" [„la gomme" a dat în română „gumă" și „gomă" — *N. t.*] este o boală a anumitor copaci, ce provoacă ulcerații din care se scurg niște lichide vâscoase; gumele sunt, prin urmare, și niște tumori ulcerante, care pot afecta în special creierul. Wallas are gume: este un mod „obiectiv" de a spune despre el că este atins de ramolisment cerebral, ceea ce confirmă sărăcia gândirii lui și neglijențele de comportament.

Două impresii domină romanul, impresia de *amenințare* și cea de *deșeu*.

Acțiunea este neîncetat tăiată mărunt, descompusă, îngreunată cu diversiuni și tot soiul de fapte inutile. Înaintează, și ea, tot pe bucăți sau, mai bine zis, pe rămășițe. Înaintează dând înapoi până ce fatalitatea se împlinește, până ce o eroare tragică dezleagă toate problemele.

Intriga polițistă ar putea fi rezumată după cum urmează.

Wallas, agent al poliției secrete, purcede la prima sa anchetă. De fapt, Dupont, victima precedentă, care nu fusese decât rănită, se dă drept mort, mulțumită complicității medicului său, tocmai pentru a putea să scape de teroriști. Wallas pătrunde în secret în biroul de lucru al lui Dupont, la exact douăzeci și patru de ore după ce acesta fusese răpus în același loc. Dar și Dupont intrase acolo, tot în ascuns, pentru a recupera niște documente importante pe care vrea să le ascundă de anchetă. Fiecare îl ia pe celălalt drept asasin și scoate arma. Wallas, polițistul, trage primul și ucide definitiv, cu adevărat, victima pe al cărei asasin avea misiunea să-l prindă. Așa sunt lămurite toate incertitudinile de la început: victima este cu adevărat moartă, iar asasinul a fost descoperit; anchetatorul și-a încheiat misiunea: a „rezolvat" enigma.

Cercul acțiunii se închide, astfel, în douăzeci și patru de ore. În interiorul perimetrului orașului, Wallas se plimbă printr-o încâlceală de străzi, canale, piețe, arcuri de cerc și secante ale căror sinuozități și intersectări îl readuc neîncetat în același punct: librăria din care cumpără gumele, ținută de fosta soție a lui Dupont, la a cărei vedere este cuprins de o emoție tulbure. Fiecare personaj este zidit în cercul propriilor gânduri; Dupont se imaginează în continuare amenințat; Garinati, ucigașul, l-a văzut pe Dupont scăpând, dar îl presupune, până la urmă, mort; Laurent, comisarul local de poliție, crede că este vorba despre o sinucidere; comisarul adjunct emite ipoteza unei crime pasionale: Dupont va fi fost ucis de către un fiu natural al său; bețivul repetă, cu infinite variante, aceeași ghicitoare: ce animal este orb dimineața, incestuos la prânz și paricid seara? În sfârșit, Wallas, având o frunte cu un centimetru pătrat mai

mică decât acel minim impus de către șeful său, nu înțelege nimic din toată povestea, străduindu-se fără pic de convingere să-și demonstreze calitatea de agent special. Podul mobil care stă ridicat deasupra canalului simbolizează tocmai această comunicare întreruptă între diferiții actori ai dramei. Conversațiile insesizabile ale trecătorilor, ecoul care acoperă difuzorul gării și librăriile care nu au niciodată guma dorită marchează imposibilitatea intersectărilor și a suprapunerilor care ar face sensul posibil.

Deznodământul dă unitate și coerență acestor diversități separate. Fiecare personaj avusese, în felul său, dreptate încă de la început: Garinati era perfect îndreptățit să creadă în moartea lui Dupont; mesagerul lui avusese dreptate să-i transmită lui Wallas ordinea crimei următoare; servitoarea avea dreptate să nu se încreadă în Wallas; pentru Dupont, întoarcerea la vilă era o sinucidere, așa cum credea comisarul; regulamentul care stabilește suprafața minimă pe care trebuie s-o aibă fruntea agenților speciali are și el dreptate; nici comisarul adjunct nu s-a înșelat: Wallas este cu adevărat fiul natural al lui Dupont.

Cititorului îi revine însă misiunea de a efectua travaliul de elaborare a adevărului. Singura descoperire izbutită de Wallas este spulberarea unei amnezii infantile: copil fiind, venea în acest oraș împreună cu mama sa pentru a-și vizita tatăl. Librăreasa care-l atrage pe Wallas este fosta soție a lui Dupont. Iar Wallas îl ucide pe Dupont, aparent din greșeală. Cititorul deține toate piesele acestui *puzzle*. Nu-i mai rămâne decât să înțeleagă: 1) că Wallas, îndrăgostit de propria sa mamă (sau de mama sa vitregă), și-a ucis tatăl; 2) că el însuși, cititorul, dublu al lui Wallas, dacă vrea cu adevărat să-și ancheteze propria poveste, nu va putea face altceva decât să descopere dorințe incestuoase și paricide și să se recunoască vinovat.

Întregul roman este construit pe dificultatea de a recunoaște în noi înșine complexul lui Oedip. Câți cititori, mai înainte ca Bruce Morrissette să fi propus această lectură, recunoscuseră, în statuia din piața publică, carul lui Laios, în fotografia din vitrina librăriei o vedere din Teba, iar în configurația resturilor pe suprafața apei canalului, profilul unui sfinx?

Atâta doar că, fapt pe care Bruce Morrissette nu l-a precizat, complexul lui Oedip descris aici este acela al unui obsesional.

Întrebarea implicită la Wallas, erou de doi bani, este: de ce dorință criminală sunt vinovat? Toate personajele se străduiesc să „gomeze" dorința de moarte. Garinati încearcă să-și *șteargă* crima ratată făcând-o să treacă drept reușită; Doctorul încearcă să *abată* bănuielile; Bona *taie* din existență câte o nouă victimă în fiecare zi; Comisarul *îndepărtează* intervenția unui agent străin de poliția locală; Dupont vrea să *sustragă* anchetei niște documente importante. Cât despre Wallas, acesta îl *nimicește* pe autorul vieții sale.

Revenind în acest oraș, fără îndoială natal, Wallas realizează două dorințe inconștiente: aceea de a-și regăsi mama (sau mama vitregă, care este un dublu al acesteia), pe Évelyne Dupont, și aceea de a-și elimina tatăl. Ce soartă au aceste două dorințe? Prima cunoaște un început de realizare: Évelyne, care-l tulbură, îi arată, în încăperea din spatele librăriei, niște fotografii de familie cu el copil. Și nimic mai mult. Ea nu îl reține; nu are guma pe care o caută el. Sunt *separați*. A doua dorință, în schimb, reușește din plin: Wallas își ucide tatăl fără a-l recunoaște, dar în felul acesta îi plătește unui tată care nu l-a recunoscut niciodată, privându-se pentru totdeauna de posibilitatea de a avea un adevărat tată. Tatăl l-a „gomat" pe acest fiu din viața sa; fiul își „gomează" tatăl din viață. Întreaga ambiguitate a dorinței de moarte se află conținută aici: obsesionalul este în același timp subiectul și obiectul dorinței de a ucide; ucigaș în imaginație, nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să trăiască mort, victimă a propriei lui dorințe de a muri. „Deasupra barului, oglinda lungă în care plutește un chip bolnav, patronul (...). În oglindă tremură ușor, de pe-acum aproape total descompusă, răsfrângerea fantomei acesteia; iar dincolo, tot mai șovăitor, alaiul nesfârșit de umbre: patronul, patronul, patronul..."* Această metaforă, de la începutul romanului, anunța moartea tatălui, simbolizată de de-

* Alain Robbe-Grillet, *Gumele*, trad. rom. Dumitru Țepeneag, București, Editura pentru Literatură Universală, col. „Meridiane", 1967, p. 20. (*N. t.*)

dublarea „patronului" în imagini, în fantome. Dar fantomele sunt și năluciri. Pentru a se apăra împotriva întoarcerii refulatului, obsesionalul își repetă la nesfârșit în minte uciderea tatălui mort[5].

Wallas, ratat potențial, fiul nimănui și incapabil să iubească vreo femeie, este, după eroarea tragică, un ratat definitiv. Cu picioarele umflate după lungul periplu prin oraș, centimentul pătrat care îi lipsește frunții sale își face cu cruzime simțită prezența; în mașina lui Laurent, stă abătut, în prostrație, fără viitor. Starea de neputință pe toate planurile este admirabil descrisă. Încercarea de a redeveni stăpân pe situație prin înscrierea într-o filiație a eșuat. Ghicitoarea profetică a bețivului s-a împlinit: orb dimineața, incestuos la prânz, paricid seara și cu picioarele umflate noaptea, el a parcurs în sens invers (asemenea unui psihanalist) toate etapele destinului lui Oedip, care avusese picioarele umflate pe când era mic, își ucisese tatăl în adolescență, comisese incestul cu mama sa la maturitate și fusese orb în amurgul vieții. Distrugând ceea ce șterge, guma friabilă, pe care nu se mai poate citi decât silaba din mijloc, DI (Œ-DI-PE), se consumă și se prăpădește. Prin dorința sa criminală, obsesionalul se simte nimicit pentru totdeauna. Pe suprafața canalului nu mai plutesc decât gunoaie disparate: „butoaie vechi, pești morți, roți de scripete și cordaje, geamanduri, pâine uscată, cuțite și oameni".

VOYEURUL (1955)

Un *voiajor* [*voyageur* — *N. t.*] (editorul a schimbat acest titlu, propus de Robbe-Grillet, contractându-l în „voyeur") comercial se întoarce pe insula sa natală ca să vândă ceasuri. În timpul șederii sale, o fetiță, fără doar și poate după ce va fi fost violată, este aruncată în mare. O „gaură" din roman suprimă descrierea acestei scene. Mai multe personaje sunt suspectate. Mathias pleacă îngândurat (o gaură din programul său corespunde exact momentului crimei), dar nu și îngrijorat. Romanul reprezintă

5 Uciderea imaginară a unui rege constituia deja una dintre temele principale din *Un regicid*.

strădania lui Mathias de a umple această gaură și de a-și domoli neliniștea crescândă.

Mathias se privește pe sine împlinindu-și destinul; rămâne străin față de tot ce i se întâmplă. Nu este implicat nici în percepțiile, nici în dorințele și nici în propriile sale acte. Aventura sa pe insulă se înscrie sub semnul unei duble bucle: pe cheiul de debarcare, fixează cu privirea urma în formă de 8 lăsată de un inel pe un zid; parcursul său prin insulă are forma unui 8 culcat (simbol matematic al infinitului); bicicleta pe care o închiriază este, și ea, tot un 8 culcat; la întretăierea celor două bucle a avut loc violul, Jacqueline a fost legată de niște țăruși, cu cele patru membre îndepărtate, cu niște sfori înnodate cu două bucle; un alt nod dublu, făcut din sfoară sau din mâini, a sugrumat-o; Mathias, care a pierdut vaporul de seară, trebuie să mai rămână trei zile pe insulă, în așteptarea vaporului următor; parcurge în sens invers propriul său itinerar în formă de 8 pentru a-și construi alibiuri și a recupera mucurile de țigară, bucățile de frânghie și puloverul care riscau să-l dea de gol; pescărușii, aburii și luminile farului descriu mari opturi pe cer; la cinematograful local este anunțat filmul *Domnul X pe dublul circuit*; iar Mathias își imaginează cum în jurul încheieturilor i se pune dubla buclă a cătușelor.

Una dintre semnificațiile acestei scheme în 8 este, fără doar și poate, temporală: prezentul este repetarea trecutului, iar trecutul, o anticipare a viitorului; timpul nu urmează o progresie liniară, ci împietrește într-o dublă buclă. Nu întâmplător Mathias vinde ceasuri și încearcă să umple ora goală din agenda în care își notează vânzările.

Toate personajele feminine de pe insulă, așa cum a arătat Bruce Morrissette, îi apar lui Mathias ca terorizate de imaginea bărbatului, ca posibile victime ale dorinței brutale a acestuia. Însăși legenda insulei spune că o fată trebuie *sacrificată* pentru ca marea să fie îndurătoare față de călători: ecou, pe care critica nu pare să-l fi observat, al sacrificării Ifigeniei de către Agamemnon. *Voyeurul* completează tabloul nucleului oedipian al nevrozei obsesionale: angoasa provocată de dorința de ucidere a tatălui are drept complement angoasa provocată de fantasma unui viol ucigător în raporturile obsedatului cu femeia.

O dublă buclă leagă fantasma copilului de obsesia adultului. Copil fiind, Mathias a văzut probabil o „scenă primitivă", o scenă care nu poate fi nici descrisă, nici rememorată și nici măcar imaginată; de atunci, se simte vinovat. A părăsit insula; Voyeurul a devenit Voiajor, dar a păstrat povestea sub forma unei tăieturi dintr-un ziar ținute în portofel (adică în amintirea sa inconștientă). Se întoarce pe insulă pentru a-și realiza (regăsi) fantasma: băiețelul Marek, care îl *vede* violând-o și sugrumând-o pe Jacqueline, va lăsa să fie acuzat de crimă în loc să-l denunțe pe Mathias, reproducând astfel, la rându-i, destinul acestuia. *Voyeurul* este romanul vinovăției obsesionalului față de scena primitivă pe care a „văzut-o", față de plăcerea sadică pe care a simțit-o și față de ochiul propriei sale conștiințe care nu încetează să-l denunțe, împingându-l să înghețe scurgerea timpului și să se străduiască să umple „gaura" din propria poveste prin distrugerea probelor, prin rememorări falsificate, alibiuri rearanjate în permanență, ca și prin imaginarea idealizantă a unei lumi a purității și a perfecțiunii, a unei lumi a luminii calme prin care zboară, cu arabescuri grațioase, pescărușii cu privirea fixă.

Titlul romanului, *Voyeurul*, poate produce o confuzie care nu rezistă la o cercetare mai atentă. Mathias nu este voyeurist. Voyeur este naratorul care vede obiectele și evenimentele trăite de Mathias, este Julien Marek care se uită la Mathias violând-o pe Jacqueline. Obsesionalul nu este voyeurist, există în schimb la el o investire cu totul aparte a „vederii". Pe de o parte, curiozitatea îl împinge să-și imagineze vizual scene sexuale sau să privească reprezentări ale unor astfel de scene (fotografii, de exemplu). Pe de altă parte, Supraeul stă la pândă pentru a surprinde (a vedea) Eul satisfăcându-se cu o scenă prin care se realizează o dorință sadică.

Duplicitatea naratorului față de cititor se poate formula, aici, după cum urmează: naratorul îl face pe cititor să creadă că Mathias a violat și ucis cu adevărat, iar cititorul este satisfăcut de propria sa perspicacitate dat fiind că a reușit să rezolve enigma în acest sens. Psihanalistul însă are prudența de a nu se lăsa atras în soluțiile în care pacientul vrea să-l atragă: făcând să se creadă că eroul său este un sadic, naratorul i se dezvăluie psihanalistului ca un obsesional care se apără împotriva unei fantasme de punere în scenă a unui viol.

GELOZIA (1957)

Un bărbat privește printre lamelele unui stor din spatele căruia poate vedea fără să fie văzut, adică printr-o jaluzea [*jalousie* — *N. t.*]. Este foarte atent la detaliile umbrei și ale luminii și la cele ale muncii angajaților săi pe plantație. Calculează ora după poziția umbrei unui țăruș. Socotește tăierile efectuate pe plantația de bananieri, înaintarea lucrărilor de refacere a podului din fundul văii. Muncitorii adună și desfac trunchiurile. Bananierii sunt aliniați și dispar. Configurația umbrelor se modifică. Totul nu formează decât tăieturi geometrice, laméle, tranșe oblice. Și toate aceste tranșe sunt amestecate, inversate, interșanjabile, ca piesele unui joc de cuburi ale cărui combinații ar fi variate la infinit fără a se ajunge niciodată la o construcție încheiată.

Prin jaluzeaua sa, bărbatul se tot gândește, de asemenea, la nesfârșit la amintirile, temerile și bănuielile sale. Soția sa, A., stă de vorbă, pe terasă, cu vecinul, Frank, venit să ia aperitivul. Nu i-a strecurat cumva pe ascuns scrisoarea pe care o scria mai adineauri la ea în cameră? Când discută despre romanul de dragoste pe care-l citesc împreună, discuția lor nu are cumva un dublu sens? Când Frank, la cină, a strivit un enorm miriapod ivit pe perete, A. n-a fost oare tulburată de gestul energic și atât de simbolic din punct de vedere sexual al acestui mascul? Când l-a însoțit pe Frank în oraș pentru diferite cumpărături și o pană de mașină i-a obligat să-și petreacă noaptea la hotel, câte camere au închiriat și ce s-a întâmplat între ei? Sau vreo „pană" de alt gen, vreun miriapod apărut în cameră le-au întrerupt hârjoneala? Au plănuit oare să plece cu unul dintre vapoarele aflate în port? Singur în marea casă goală, soțul zgârie cu unghia dâra lăsată de miriapodul strivit; nu reușește s-o șteargă cu totul: aceasta se păstrează sub forma unui semn de întrebare.

Tensiunea dramatică a narațiunii (care crește printr-o acumulare de „decupaje" asemănătoare dungilor orizontale de vedere printre lamele storului) culminează cu o reverie trează

a soțului: automobilul celor doi amanți, condus mult prea brutal de către Frank, părăsește drumul după o zdruncinătură, se răstoarnă în șanț și ia foc. Această fantasmă conștientă poate fi înțeleasă în mai multe sensuri: pedeapsă (amanții vinovați pier în flăcări), plăcere (înlănțuiți în actul amoros, în care bărbatul conduce prea viguros operațiunile, cei doi ard de voluptate), eșec (Frank conduce prea repede, a „curs" prea devreme, iar A., nesatisfăcută, își revarsă întregul resentiment asupra lui).

Mai multe semnificații pot fi atribuite, de asemenea, și petei de pe perete: dâră de neșters a geloziei, a adulterului, a deflorării, a coitului întrerupt, a impotenței.

Personajul esențial al romanului, singurul cu adevărat viu și numit, este Frank. Femeia rămâne în bună măsură anonimă: A.; soțul stă aproape în permanență ascuns. Or, Frank este descris de către soțul-narator ca presupusul amant al soției sale, dar, totodată, și ca un amant care ar fi avut prea mare încredere în propria virilitate. Atunci când se întoarce împreună cu A., după noaptea petrecută la hotel, nu pare triumfător; face tot felul de aluzii echivoce la o „pană", la niște stângăcii de „mecanic nepriceput" și, începând din acel moment, va fi mai puțin grăbit să vină să cineze în casa celor doi soți. De fapt, soțul-narator *proiectează* asupra rivalului său propria sa neputință în fața avidității senzuale a femeii.

Wallas, Mathias și Frank (ca și soldatul din *În labirint*) întruchipează același tip de erou. Veniți dintr-un mediu străin, pătrund într-o aglomerare închisă în ea însăși, care nu întreține prea multe legături cu exteriorul; sunt în trecere, trag la hotel. Toți eșuează, care în ancheta sa, care în vânzările sale, care în tentativa sa de seducție și de răpire. Sunt niște ratați: complexul de castrare este cel care a avut ultimul cuvânt.

Din punct de vedere psihanalitic, soțul ilustrează foarte bine *izolarea* obsesionalului. Chiar și în prezența altora, acesta e singur; nu are nici o comunicare pasională cu ei; îi observă, gelos, din spatele storului său, pe Frank și pe A., între care există o comunicare efectivă. Când este singur cu soția lui, nu este cu ea, căci îi despart bănuieli, propria muncă, preocupări referitoare la

mici detalii, pe scurt, zidul propriei gândiri obsesionale. Angoasa obsedatului îl cuprinde pe acesta atunci când e confruntat cu dorința femeii. Dar această angoasă nu apare decât indirect, prin intermediul proiecției și izolării.

ÎN LABIRINT (1959)

Naratorul stă la căldură în camera sa. Cercetează cu minuțiozitate toate detaliile, mobilierul, urmele de pași, obiectele, tablourile, desenele cu flori ale tapetului, umbra de pe tavan a unei muște captive în abajur. Privește, de asemenea, pe fereastră, printr-o fereastră care nu este niciodată numită. Afară ninge. Afară e război, înfrângere, dezastru. Orașul cu străzi perpendiculare, punctate de felinare cu desene în formă de floare de crin, cu imobile aproape identice, stă ascuns și așteaptă venirea dușmanilor. Afară, urmele de pași în zăpadă desenează figuri florale. Afară, în ninsoare, un soldat, epuizat de retragere, bântuie pe străzile, prin intersecțiile și pe sub felinarele toate la fel, un soldat căruia îi este frig, care este prost îmbrăcat cu o manta ce nu-i aparține, fără matricolă, un soldat fără nume. Strânge la piept o cutie care i-a fost încredințată de un camarad ucis în luptă (presimțire a propriei sale morți apropiate); cutia trebuie înmânată tatălui celui dispărut, cu care soldatul are întâlnire în acest oraș. Nu-și mai amintește însă nici locul, nici ora întâlnirii și tot caută în zadar prin labirintul de străzi, coridoare și urme pe zăpadă. Unui băiețel (întruchipare, fără îndoială, a soldatului pe când era copil) i se face milă de el și-l călăuzește de mai multe ori prin oraș spre adăposturi primitoare: o cafenea plină de clienți, un spital militar plin de bolnavi, casa unei femei al cărei soț e sub arme și care este mama băiețelului (pare văduvă și recăsătorită: un individ șchiop și arțăgos locuiește cu ea). Soldatul se simte bine în odaia în care femeia îl hrănește și-l încurajează; privește cu atenție mobilierul, obiectele, urmele de pași, fotografia soțului. Șchiopul (poate un fals invalid care în felul acesta a scăpat de înrolare) îl suspectează că este spion și cere să fie dat afară. Soldatul pleacă din nou la drum, cu cutia și cu oboseala care

nu încetează să crească, prin zăpadă, prin labirintul străzilor și prin labirintul propriilor sale gânduri. Nu mai știe de ce a venit aici și nici ce vrea. Parcursul său desenează prin oraș o enormă figură florală; așa cum musca prizonieră în abajur trece la nesfârșit prin aceleași locuri, și pașii soldatului îl readuc pe acesta la cafenea și în imobilul în care locuiește tânăra mamă (care este, fără îndoială, una și aceeași persoană cu chelnerița de la cafenea). În oraș pătrunde o patrulă inamică, îl surprinde pe soldat în zăpadă, singur, pe străzile părăsite de toată lumea și, cu un bubuit înspăimântător care sfâșie atmosfera până atunci vătuită, îl răpune în fața locuinței femeii. Soldatul e dus înăuntru, unde încet, încet va și muri, culcat în cameră, culcat în patul tinerei femei, însângerat, agonizând, amnezic, afazic, în acest pat în care n-a reușit să se culce cu ea. Va muri fără să fi reușit să-i vorbească (adică să-și mărturisească, cel mai probabil, dragostea). Medicul-narator va deschide cutia cu secrete, descoperind în ea cele mai banale taine ale unei ființe umane: scrisori de la logodnică, un ceas, un pumnal al cărui mâner cu desene florale fusese anticipat de decorurile din scenele precedente; pe scurt, iubirea, timpul și moartea. Iarna s-a sfârșit, războiul s-a sfârșit, iubirea s-a sfârșit: afară e soare.

Dintre cele patru romane ale lui Robbe-Grillet, acesta e cel mai lent, cel mai sfâșietor și cel mai greu de descâlcit. Imbricarea scenelor, văzute, rememorate și imaginate, își atinge, aici, punctul culminant. Nici timpul, nici spațiul și nici acțiunea nu se desfășoară în ordinea lor firească. Cronologia este fracționată, dată peste cap, distrusă pentru cititor așa cum, pentru erou, spațiul reprezintă un labirint fără ieșire. Criticii au remarcat cel mai mult în acest roman așa-zisa absență a intrigii. Bruce Morrissette vede în el un roman al creației romanești: închis, pe timp de iarnă, în casă, romancierul s-ar hotărî să scrie un roman pornind de la obiectele care îi cad sub privire, mai ales tabloul înfățișând scena din cafenea; asemenea subiectului pe care un psiholog l-ar supune unui test arătându-i niște fotografii enigmatice, romancierul ar inventa, aici, o poveste pentru a explica acest tablou.

Pentru psihanalist, o astfel de poveste este obligatoriu semnificativă. Mai mult decât protocolul unui T.A.T.*, documentul pe care-l constituie acest roman mă duce cu gândul la narарea de vise[6], cu dificultatea pe care o întâmpină subiectul supus analizei în a le relata (la începutul romanului, subiectul nu are nimic de spus, descrie, doar, obiectele pe care le vede în încăpere), și apoi cu asociațiile care îi vin în minte, cu amestecul de rezistențe și de nuclee fantasmatice pe care acestea le vehiculează.

Tema *vacuității* (cf. fraza care încheie romanul: „Și întreaga scenă rămâne goală: fără nici un bărbat, nici o femeie și nici măcar un copil") are o funcție precisă, în plasa căreia cititorului îi revine îndatorirea să nu se lase prins, așa cum nici psihanalistul nu se lasă prins în plasa intențiilor exprimate de obsesional. Naratorul are, într-adevăr, intenția de a-l face pe cititor să creadă că nu se întâmplă nimic, intenția de a goli scena de dramă. Romanul este tocmai operația prin care obsesionalul încearcă această „gomare" a sensului. Noi suntem cei care trebuie să identifice, aici, instinctul de moarte din spatele acestei spaime care l-a împietrit odinioară, pe când era copil, și care continuă să-l împietrească și acum, ca soldat anonim și fără matricolă, pe obsesional în fața iubirii posibile.

Să remarcăm mai întâi că tatăl, în roman, este de negăsit. Soldatul ratează întâlnirea cu tatăl camaradului său de arme. Băiețelul tot repetă că patronul cafenelei în care lucrează mama sa, falsul șchiop care trăiește împreună cu ea, nu este tatăl său. Mort în luptă sau pierdut în dezastru, tatăl e *dispărut*. De multe ori, povestea din copilărie a obsesionalului îi dezvăluie psihanalistului un eveniment real care a slujit drept suport fantasmei dispariției tatălui: tatăl lipsea mult de acasă din pricina meseriei sau a unei amante ori era plecat la război ori venise despre el vestea că este accidentat sau a fost nevoit să se ascundă departe de ai săi în timpul Ocupației.

* *Thematic Apperception Test*: test tematic de apercepție, un test proiectiv frecvent utilizat în psihologie. (*N. t.*)

6 În ceea ce mă privește, aș avansa pe deplin convins ipoteza că Robbe-Grillet își compune romanele pornind de la fragmente de vise: Julien Gracq a povestit că așa procedase și el în romanele sale.

Drama soldatului poate fi descifrată prin intermediul falselor piste cu care naratorul încearcă să ne inducă în eroare, al complicațiilor de stil și de compoziție, care au scopul de a ne deruta și de a ne obosi intuiția, dar și prin intermediul negării și al amneziei eroului, care pretinde că a uitat intenția cu care venise în acel loc. Scenariul său ar putea arăta cam așa: această femeie alături de care moare este femeia iubită la care a încercat să ajungă; dat fiind că încearcă s-o ajungă, este rănit de moarte; nu poate s-o aibă, dar moare de cât de mult a dorit-o; abia în agonie reușește el să-i pătrundă în pat.

Pornind de la această dramă de bază, textul ne îngăduie să avansăm mai multe ipoteze: soțul este tovarășul de arme ucis, căruia soldatul încearcă să-i ia locul alături de văduvă; sau, dimpotrivă, soldatul rătăcitor este el însuși soțul, a cărui fotografie tronează în dormitorul conjugal, și care, asemenea unui nou Ulise întors la vatră, nu este recunoscut de ai săi; sau, în fine, băiețelul (a cărui dramă este un dublu al dramei soldatului) este dat afară din cafenea de patronul care închide prăvălia, fiind dat afară și din cameră de către șchiopul scandalagiu. Contează însă mult prea puțin: miezul comun al tuturor acestor variante, sâmburele dramei obsesionalului e acela că iubirea pentru femeie ucide.

DISCURSUL INTERIOR AL OBSESIONALULUI

Romanele lui Robbe-Grillet reproduc discursul interior al obsesionalului (așa cum *Zgomotul și furia* de Faulkner recreează discursul interior al arieratului, iar *Molloy* de Beckett, pe acela al unui encefalopat). Obsesionalul nu comunică de obicei acest discurs interior. Romanele ni-l descriu așa cum se dezvăluie el treptat psihanalistului pe parcursul ședințelor.

Acest discurs cuprinde mecanisme de apărare și fantasme. În romanele lui Robbe-Grillet, stilul exprimă mecanismele de apărare, în vreme ce intriga este transpunerea fantasmei. Stilul îndeplinește funcția de a abate atenția cititorului de la intrigă, tot așa cum mecanismele de apărare urmăresc să ascundă fantasma de conștiință.

Mecanismele de apărare

Anumite caracteristici ale stilului și ale compoziției corespund unor mecanisme de apărare foarte precise.

Fiecare roman ascultă de o *construcție*, care este prezentă în același timp în spațiul acțiunii, în temporalitatea acțiunii, în obiectele privite repetitiv, în decoruri, în logica internă a scenelor, în operațiile mentale ale personajelor și în raporturile dintre ele: construcție în formă de cercuri în *Gumele;* construcție în formă de 8 în *Voyeurul;* construcție în formă de fâșii sau lamele în *Gelozia;* construcție în formă florală în *În labirint*. Ceea ce obișnuim să numim structură obsesională este tocmai această organizare a gândirii care pune stăpânire pe toate elementele cu care intră în contact (percepții, amintiri, idei, raționamente) pentru a le include într-un sistem coerent și închis. Soliditatea acestei coerențe și obligația de a integra în sistem absolut toate elementele fără nici o excepție reprezintă două trăsături dominante ale acestui mod de structurare a gândirii și comportamentului. Construcția obsesionalului opacizează jocul forțelor subiacente (care constituie adevărata sa structură psihică), acoperindu-l cu o grilă extrem de grea. Problema sa lăuntrică (fantasma) este întemnițată în spatele acestui eșafodaj zăbrelit; și, în același timp, ea nu mai poate fi suprinsă decât prin această urzeală care o fragmentează, o dezarticulează, o împrăștie. Fantasma este, în felul acesta, „cadrilată"*. Această grilă are, totodată, aparența unei grile de cuvinte încrucișate sau de cod secret: dar nu există nimic de descifrat. Obsesionalul este un fals amator de cuvinte încrucișate, un pseudo-criptograf. Discursul interior al obsesionalului reprezintă forma patologică a structuralismului științific.

Un alt mecanism de apărare îl reprezintă *transpunerea*. Gândurile, acțiunile și afectele nu sunt atribuite locului lor de origine, ci sunt deplasate altundeva. Wallas nu are dorința de a-și ucide tatăl; dar când îl surprinde în biroul său, nu caută să aibă o explicație cu el; nu-l recunoaște; trage și ucide; trage, deoarece

* *Quadriller*: a împărți un plan, o hartă în pătrate; a supraveghea și a controla (astfel) totul până în cele mai mici amănunte. (*N. t.*)

tatăl, și el la fel de surprins, apucă un revolver; astfel, în gândirea conștientă a lui Wallas, tatăl care nu l-a recunoscut niciodată (Wallas îi este fiu natural) este cel care a avut intenția criminală. Mathias debarcă pe insulă: absolut toate fetele și femeile tinere pe care le vede sau le aude sau despre care vorbesc ziarul și afișele de cinema sunt îngrozite și brutalizate de câte un bărbat; aceste scene îl umplu de o plăcere tulbure; în gândirea conștientă a lui Mathias, dorința de a brutaliza o fetiță nu-i aparține; femeile sunt cele care se comportă ca niște ființe terorizate. Soțul din *Gelozia* nu recunoaște în sinea sa că e impotent, îl vede pe Frank astfel. Soldatul din *În labirint* are o întâlnire; din greșeală, din cauza ghinionului ratează el întâlnirea și fără să vrea tot ajunge în mod regulat în odaia unei femei al cărei bărbat e sub arme: un băiețel, adică, fără îndoială, propria sa dorință de copil negat, este cel care-l tot readuce acolo. În felul acesta, nici o dorință nu e asumată. Obsesionalul își apare lui însuși ca o ființă fără dorințe; doar ceilalți au așa ceva. Realitatea exterioară e infiltrată de fantasma sa, dar nici nu s-ar pune, pentru el, problema să recunoască în realitate vreo fantasmă oarecare: ceea ce lucrurile, obiectele sunt se datorează în exclusivitate propriei lor naturi. Căci, de fapt, nu-i deloc inutil să repetăm acest lucru, un obiect nu reține privirea obsesionalului decât ca suport pentru propria sa fantasmă.

Descrierea *minuțioasă* a celor mai insignifiante detalii (conținutul buzunarului lui Mathias, mobilierul camerelor sau zborul unei muște în *În labirint*; resturile plutind pe apa canalului în *Gumele*) i-a frapat pe criticii literari până acolo, încât aceștia au crezut că pot defini Noul Roman ca pe o descriere pur obiectivă sau mai degrabă obiectală a lucrurilor. Această descriere este modul în care se exprimă viziunea despre lume proprie naratorului romanelor, adică obsesionalului. El culminează în *Gelozia*: din spatele jaluzelelor sale, soțul își concentrează atenția asupra formei și întinderii umbrei lăsate de țăruș, localizând anumite repere care îi vor permite, o clipă mai târziu, să măsoare deplasarea acelei umbre; în acest răstimp, și-a abătut atenția de la amanții care discută pe terasă și pe care el îi spiona; brusc, își dă seama și se întreabă ce anume se va fi petrecut între ei în clipa

lui de neatenție; nu-i rămâne altceva de făcut decât să umple acest gol dându-și frâu liber imaginației. La rândul ei, această imaginație își va reaminti mici detalii și le va întoarce pe toate fețele, interpretându-le în sensul nefericirii sale: A. îl trimite să aducă gheață de la bucătărie — o face cu siguranță pentru a-i strecura lui Frank un bilet de amor; se apleacă scoțând bagajele din portbagaj — anume ca să-l sărute pe Frank etc. Micul detaliu joacă, în cazul obsesionalului, o dublă funcție: fie îi ascunde adevăratul sens, pe care el nu vrea să-l vadă, fie îi aduce dovada sensului fals pe care el îl atribuie comportamentului celorlalți.

Mecanismul de apărare prin *izolare* este figurat prin două procedee ale compoziției romanești, dedublarea și impersonalitatea.

Dedublarea este constantă în cazul personajelor, al evenimentelor și al peisajelor (ceea ce vine să completeze analiza minuțiozității, contribuind, totodată, și la îndepărtarea interpretării eronate în termeni de roman obiectal). Acestea nu sunt descrise în realitatea lor vie. Naratorul se referă la reflectările, la imaginile, la dublurile ființelor și ale situațiilor, ca și cum n-ar fi prezent nemijlocit la ele, ci le-ar observa prin intermediul unei oglinzi ori al unei reproduceri fotografice sau picturale. De aici, de pildă, jocurile de oglindă care trimit o puzderie de imagini în barul din *Gumele*; sau senzația fizică de dedublare a lui Mathias, atunci când își zărește imaginea în oglinda din cafeneaua de la far; sau tabloul înfățișându-i cu anticipație pe toți actorii dramei (soldatul, medicul, femeia cea primitoare, băiețelul), printr-o „punere în abis" a poveștii care va face obiectul narațiunii din *În labirint*.

Dedublarea sau detriplarea sau chiar demultiplicarea în cascadă este, în romanele lui Robbe-Grillet, împinsă până la limita extremă: dedublare a locurilor, dedublare a ciclului temporal, dedublare a personajelor, dedublare a obiectelor, a decorurilor, a scenelor însele. Ceea ce povestește naratorul e amintirea ori anticiparea ori fabularea unei scene. Scena reală nu este niciodată prezentă (cu excepția uciderii lui Dupont în *Gumele* și celei a soldatului în *În labirint*).

Obsesionalul trăiește închis într-un turn de sticlă, de la adăpostul căruia asistă la evenimente, fapt care-i permite să vadă

(şi să revadă din unghiuri diferite) totul, izolându-l de contactul nemijlocit cu oamenii şi cu lucrurile. Oamenii şi lucrurile nu exercită nici o înrâurire afectivă asupra lui: el nu are de-a face decât cu imagini ale lor. Soţul lipit de interstiţiile unei jaluzele, naratorul din *În labirint*, claustrat în propria cameră şi spionându-l din dosul ferestrei pe soldat, Julien Marek, ascuns în hambarul din care a asistat la viol, vecina de vizavi care a observat comportamentul straniu al unui suspect care a tăiat firele soneriei lui Dupont — cu toţii ilustrează acest habitat ermetic care este în acelaşi timp turn de fildeş şi turn de veghe.

Izolarea suprimă înţelegerea raporturilor semnificative dintre personaje, situaţii sau obiecte unele faţă de altele, ca şi pe aceea a raporturilor semnificative dintre personaje, situaţii şi obiecte. Izolarea suprimă sensul care ar putea apărea din reunirea faptelor şi din schimburile vii dintre persoane. În tot acest balet al dedublărilor, o izolare centrală se lasă bănuită în fiecare roman: Wallas rămâne fără contact cu Évelyne Dupont (mama sa sau mama sa vitregă); Mathias rămâne un străin în insula lui natală; soţul din *Gelozia* se ţine la distanţă de soţia sa; soldatul rănit din *În labirint* nu-i împărtăşeşte iubirea femeii care l-a adăpostit. Toţi aceşti eroi sunt nişte străini într-un loc prin care trec, nişte oameni singuri. Îndărătul ferestrei sau storurilor lui, obsesionalul se ţine la distanţă de dorinţa pe care un altul ar putea-o avea faţă de el.

Impersonalitatea apare cel mai bine în compoziţia romanescă. Spre deosebire de romanul tradiţional, care valorizează un personaj legând de el toate acţiunile şi sentimentele relatate, naratorul descrie aici *separat* comportamentul eroului şi mediul exterior în care acesta se mişcă: de fapt, acest mediu exterior este descris prin ochii eroului, adică aşa cum îl trăieşte acesta. Naratorul nu spune însă nimic despre acest lucru. Cititorul este cel care trebuie să facă apropierea şi să realizeze că acesta este modul propriu naratorului de a pătrunde în lumea interioară a eroului. Lumea exterioară este prezentată, aşadar, la persoana întâi, este lumea trăită de un subiect uman. Subiectul uman, în schimb, este descris la persoana a treia: reprezintă un obiect pentru narator. Aici apare o nouă dedublare şi o nouă izolare. Obsesionalul

nu se află în ceea ce face sau în ceea ce simte: se priveşte pe sine făcând sau simţind. Lumea pe care o locuieşte, el o locuieşte la persoana a treia.

Această impersonalitate a obsesionalului se vădeşte după anonimatul crescând al personajelor din cele patru romane. Cele din *Gumele* au, fiecare, un nume şi un prenume. La fel şi cele din *Voyeurul*; dar îşi fac apariţia nume false: Mathias, de pildă, o confundă (în mod semnificativ) pe Jacqueline, viitoarea victimă, cu Violette, fosta victimă a unui viol; îl confundă, de asemenea, pe marinarul întâlnit în cafeneaua de la far cu prietenul din copilărie despre care le vorbise unor cumpărători al ceasurilor pe care le comercializează. În *Gelozia*, soţul, care este şi naratorul, nu-şi dă vreun nume; amantul şi soţia acestuia se numesc Frank şi Christiane; dar naratorul nu poate spune numele propriei sale soţii, a cărei eventuală infidelitate îl tortureazǎ; aceasta este redusă la o literă, A., care simbolizează, fără îndoială, izolarea obsesionalului în raport cu femeia iubită (A, prima literă a alfabetului, reprezintă, poate, şi prima şi singura femeie pe care el a iubit-o). Un singur personaj din *În labirint* poartă un nume, Henri Martin: este tovarăşul de arme, ucis în luptă, al soldatului care urmează şi el să moară; acesta din urmă şi-a pierdut până şi matricola; identitatea lui scapă definitiv celorlalţi.

Câteva cuvinte, doar, despre procedeul *fixării*. O scenă creşte cu o însufleţire crescândă, îndreptându-se, logic, spre un moment de paroxism dramatic. Deodată, naratorul o opreşte şi o fixează sub forma unui tablou; personajele devin nişte subiecte pictate sau sculptate. Naratorul îşi continuă descrierea, dar acum el descrie o imagine fixă, nu una vie, asemenea unei proiecţii cinematografice a cărei mişcare s-ar opri brusc pe un gros-plan ţinut nemişcat pe ecran. Procedeul e folosit, de pildă, atunci când Wallas urcă scările care îl duc spre biroul lui Dupont şi spre crimă; sau în momentul acostării vaporului care îl aduce pe Mathias în insulă şi la ucidere; sau atunci când soldatul, călăuzit de băiat, intră în cafeneaua în care serveşte femeia pe care nu va ajunge să o iubească. Această „îngheţare" îi permite obsesionalului să întrerupă mişcarea propriilor sale emoţii, să introducă o pauză în desfăşurarea dramei, rămânând o con-

știință neatinsă de nici o emoție. Ea corespunde procesului care în psihanaliză se numește izolarea gândirii de afectivitate.

Mecanismele descrise până aici, începând cu construcția și terminând cu fixarea, aparțin activităților Eului. *Perfecționismul*, în schimb, exprimă Eul ideal. Această exigență de puritate a conștiinței este legată, în cazul obsesionalului, de idealul unei vieți și al unei gândiri perfecte, de o perfecțiune atât de uniform plană și netedă, încât n-ar îngădui nici cea mai măruntă fisură. Cercurile închise implicate în *Gumele*, atmosfera luminoasă în care se scaldă insula din *Voyeurul*, soarele strălucitor, constant și omniprezent care strivește actorii din *Gelozia* și covorul de nea care acoperă toate urmele și care sfârșește prin a face toate străzile și imobilele din *În labirint* imposibil de deosebit unele de altele sunt niște reprezentări figurate ale acestui perfecționism obsesional. Dar de fiecare dată, fisura există, iar eroul se chinuiește s-o elimine: centimetrul pătrat care lipsește frunții lui Wallas, gaura din programul comerciantului ambulant de ceasuri, dâra de pe perete rămasă dintr-un miriapod strivit, uitarea locului și a zilei de întâlnire de către soldat. Obsesionalul își dă în permanență toată silința să realizeze această perfecțiune (aceea a unei lumi și a unei vieți neatinse de nici o dorință care ar veni să-i distrugă pacea lăuntrică) și, în acest scop, să anuleze fisura. Tocmai în acest sens se poate spune despre obsesie că este o apărare reușită împotriva psihozei.

Discursul intersubiectiv al obsesionalului

Să părăsim acum discursul interior al obsesionalului, după ce i-am studiat principalele procedee stilistice, și să ne îndreptăm atenția spre discursul său intersubiectiv. Ce anume caută obsesionalul în raporturile sale cu altul? Ce face el și ce urmărește atunci când, de pildă, i se adresează psihanalistului?

Obsesionalul caută să-și atragă interlocutorul în *labirintul* său interior și să-l facă să se rătăcească acolo. Un labirint alcătuit din fundături, piste false, intersecții, reveniri și din care nu există ieșire. Un labirint făcut pentru a rămâne în el. Obsesionalul

vrea să ne facă să-i împărtășim labirintul construcțiilor, deplasărilor, dedublărilor, izolărilor și idealizărilor sale în calitate de însoțitori, de dubli ai săi. Dacă îi refuzăm jocul, părăsește partida. Dacă intrăm în jocul său, riscăm să ne facă să rătăcim la nesfârșit, să ne țină cât mai departe de fantasma sa fundamentală.

Naratorul ne atrage, pe urmele lui Wallas, în dedalul străzilor noii Tebe, în dedalul unei anchete încâlcite; nu ne poate ascunde că Wallas îl ucide pe Dupont, dar doar din greșeală: ne-a spus, în trecere, că Wallas venea, pe când era copil, în acest oraș, că Évelyne, librăreasa, era soția divorțată a lui Dupont, că, de pildă, comisarul adjunct credea că este vorba despre o crimă pasională comisă de un fiu natural al victimei; cititorul este cel care trebuie să facă sinteza, să reconstruiască modelul oedipian. Toate elementele i-au fost puse la dispoziție, separate însă unele de altele, golite de orice afect, totul fiind anume pregătit pentru a bruia apropierile care l-ar apropia de adevăr.

În *Voyeurul*, labirintul este de același fel, dar rolurile par inversate între cititor și autorii dramei. Cititorul își dă fără dificultate seama: degeaba încearcă Mathias să ascundă că el a sugrumat-o pe Jacqueline. Acesta reușește, în schimb, să-și ascundă fapta de locuitorii insulei, unde nimeni nu-l bănuiește, cu excepția unui copil, băiețelul pe nume Marek, care, prizonier el însuși al unei minciuni, nu se poate „rupe" denunțându-l pe Mathias. De fapt, fantasma este ascunsă sub aparențele unui act real.

Soțul din *Gelozia* ne atrage în labirintul ruminațiilor sale. Aici, fantasma este proiectată asupra amanților.

Medicul-narator din *În labirint* nici măcar nu încearcă să-l inducă pe cititor în eroare în privința strategiei lui obsesionale. O anunță încă din titlul narațiunii. Îl rătăcește pe soldat în labirintul străzilor, coridoarelor, amintirilor. Își oferă chiar luxul de a-i veni în ajutor și de a-i da îngrijiri atunci când este rănit de moarte; profită de întâmplare pentru a pune mâna pe cutia cu secrete pe care soldatul reușise s-o păstreze în vârtejul celor mai teribile suferințe; deschide cutia în fața cititorului: numai lucruri banale înăuntru. De altfel, chiar dacă ar exista secrete, acestea n-ar fi, oricum, ale lui. Viclenia obsesionalului tocmai aici se află: discursul său urmărește să ne convingă că este gata să ne ajute, dar

că la el nu există nimic de găsit sau numai lucruri extrem de banale, iar că dacă există totuși secrete, acestea sunt secretele altuia.

Cu toate acestea, angoasa își joacă rolul. Oricât de neutră și de „obiectală" va fi fiind povestirea, oricât de „deplasată" sau de „înghețată" va fi fiind drama, oricât de complicat și de închis se va fi dovedind labirintul, o amenințare își strânge lațul în jurul lui Dupont și al lui Wallas, sentimentele de vinovăție se acumulează la Mathias, ura soțului izbucnește ajungând până la a-l face să și-i imagineze pe cei doi amanți arzând de vii într-un accident de mașină, soldatul este ca o fiară hăituită pe care rafala ucigașă o răpune și, în același timp, o ușurează. Cititorul nu poate rămâne insensibil la toate acestea. Iar atunci labirintul își slăbește strânsoarea. Suntem atinși tocmai de prezența confuză a fantasmei.

Fantasma

În tema romanelor se face simțită fantasma. Ceea ce se întâmplă în aceste romane nu este atât evenimentul real, cât împlinirea imaginară a unei dorințe.

Este o banalitate să spui că un complex precum cel al lui Oedip, în cazul istericului, se manifestă în chestiunea iubirii (pierdute și revendicate), iar în cazul obsesionalului, în aceea a urii. Această vedere e justă, dar incompletă. Împletirea pulsiunilor de viață cu cele de moarte se efectuează, într-adevăr, în cazul obsesionalului, sub predominanța celor din urmă. Dar chiar dacă angoasa în fața dorinței de moarte este destructurantă pentru subiect, posibilitatea iubirii este cea care declanșează, la el, această dorință de moarte, făcându-i, implicit, iubirea imposibilă.

O trăsătură comună a tuturor eroilor lui Robbe-Grillet este că aceștia nu au familie sau, mai exact, tată, care este fie necunoscut, fie absent. În cazul lui Mathias sau în cel al soldatului din *În labirint*, nu ni se spune nimic despre originea acestora; și totuși, în fiecare dintre aceste două romane, un copil vorbește în

locul lor: fiul lui Marek își *minte* tatăl, iar băiețelul repetă la nesfârșit că nici infirmul, nici patronul cafenelei nu este adevăratul său tată. Soțul din *Gelozia* nu are copii. Cât despre Wallas, acesta își ucide din greșeală propriul tată natural și necunoscut. Aici stă dorința obsesionalului, în speranța unui accident care ar provoca moartea tatălui. Obsesionalul nu vrea să ucidă: dorește doar moartea tatălui și așteaptă ca această moarte să se producă oarecum de la sine pentru a putea trăi liber să-și realizeze dorințele. Nu este, fără îndoială, o întâmplare dacă primul roman al lui Robbe-Grillet se intitula *Un regicid* și dacă autorul a avut nevoie de atâta vreme ca să-l publice.

Din acest punct de vedere, fiecare roman ar putea fi pus într-o formulă:

– la tată divorțat, fiu polițist (*Gumele*);
– la tată voiajor, fiu voyeur (*Voyeurul*);
– la tată absent, fiu impotent (*Gelozia*);
– la tată ascuns în spatele frontului, fiu ucis în război (*În labirint*).

Toate aceste formule derivă dintr-o dilemă de bază: dacă el moare, eu pot să trăiesc; dacă el trăiește, eu sunt un om mort. Psihanaliza unui obsesional începe să evolueze în momentul când îndelungata așteptare a pacientului poate să fie recunoscută de către acesta ca o dorință ca analistul să moară, iar realizarea propriei morți, ca un substitut al morții analistului.

Dar această recunoaștere nu se poate produce decât după ce s-a analizat, la obsesionalul masculin, imposibilitatea acestuia de a iubi o femeie[7]. Eventual, imposibilitatea fizică a iubirii; și, în general, imposibilitatea unui schimb reciproc, a unei adevărate relații amoroase.

Wallas și Mathias sunt celibatari; în viața lor nu există vreo femeie; Wallas schițează o regăsire, care se termină foarte repede, cu Évelyne Dupont; Mathias nu are legături trupești decât cu o fetiță mai mult ca sigur prepuberă, niște relații trecătoare,

---

7 Iar în cazul unei femei obsesionale, imposibilitatea unei iubiri pentru partenerul ei masculin care să nu fie așezată sub semnul urii distrugătoare.

brutale, rapide și ucigătoare. Femeia reprezintă un obiect față de care obsesionalul trebuie să se țină la distanță, un obiect asupra căruia el visează să-și potolească dorința, un obiect care trebuie distrus. Soțul din *Gelozia* este incapabil de dragoste pentru soția lui; stă permanent în gardă, străin de ea; spionează dragostea pe care aceasta o are, eventual, pentru alt bărbat: dragoste care îl liniștește, căci îl vizează pe altul, scutindu-l pe el de obligația de a răspunde. Primul soldat din *În labirint*, ucis în luptă, nu-și va mai revedea logodnica; al doilea soldat, tovarășul lui, purtător al amintirilor și al mesajului său, fuge de femeia care-l primește în locuința ei; așa cum spunea în altă parte Georges Favez[8], el nu numai că nu știe să dea, dar, mai presus de orice, nu știe să primească. Pleacă, se întoarce, oscilând între căminul soldaților și căminul tinerei femei. Când se decide, în sfârșit, să se ducă de bunăvoie la ea, nesocotința îi este fatală, e răpus de o rafală de mitralieră și doar agonizând și incapabil de a mai vorbi este transportat în patul ei.

O temă frecvent întâlnită în analizele de obsesionali este aceea a copilului mort, ucis de dragostea pretențioasă a mamei, tema copilului care nu va mai putea fi iubit de ea decât mort. Dragostea pe care, copil fiind, obsesionalul a trăit-o comunicațional cu mama sa este pentru el secretul multă vreme negat și apărat, a cărui redescoperire constituie unul dintre momentele cele mai emoționante și mai fecunde din întreaga sa analiză. Valizele, cutiile închise, documentele care trebuie sustrase anchetei, tăieturile din ziare păstrate într-un portofel și scrisorile misterioase scrise de A. ori de logodnica soldatului figurează tocmai acest secret.

De ce dragostea mamei sale (adică dragostea pe care el însuși i-o poartă și cea pe care i-o poartă ea) reprezintă un pericol vital pentru obsesional? Nu atât pentru că exigențele amoroase ale mamei la adresa sa i-ar putea revela propria-i neputință biologică și psihologică de a o satisface (deși se poate observa și o astfel de supradeterminare), ci mai ales pentru că o solicitare

8 Cf. lucrarea colectivă publicată sub direcția sa, *Être psychanalyste*, Dunod, 1976.

amoroasă provenită din partea mamei (sau a unei femei care-i ține locul) declanșează teama de o amenințare imaginară de castrare din partea tatălui (sau a înlocuitorului acestuia). Obsesionalul se simte excedat în lupta sa împotriva dublei dorințe oedipiene (cea incestuoasă și cea paricidă), deoarece, oferindu-se dragostei, mama (sau femeia) îl expune în mod periculos, lăsându-l pradă dezvăluirii propriei lui dorințe, flagrantului delict, mâniei și pedepsei tatălui, neputinței definitive. În diferite cazuri ale unor pacienți aflați în analiză, acest coșmar s-a materializat în copilărie printr-un vis plecând de la care nucleul obsesional s-a închistat, iar comportamentul față de viață s-a modificat: un braț înarmat îl amenință la el în pat, în timp ce o femeie tristă privește scena; sau intră în camera, goală, a părinților lui și un chip cu privirea pătrunzătoare, apărând în dosul ferestrei, îl surprinde, împietrindu-l de spaimă; sau, singur în casă, se gândea plin de iubire la mama sa, când un bărbat-maimuță cu aspect înfricoșător încearcă să pătrundă prin efracție, copilul repezindu-se să astupe, disperat, toate orificiile, ferestre și uși, pe unde acesta ar putea să intre în casă.

Faptul că pedeapsa aplicată de tată este, cel mai adesea, o mutilare corporală care o privează pe victimă de accesul la plăcere se vede confirmat de încăpățânarea obsesionalului de a căuta să vadă pe trupul femeii semne ale castrării și de a găsi, astfel, o confirmare în realitate a propriei sale fantasme angoasante. Fetița sfârtecată și violată de voyeur, dâra lăsată pe perete de miriapodul strivit de Frank, presupusul amant, sunt reprezentări ale acestui fapt.

Dorința de fuziune amoroasă cu mama ori cu un substitut al acesteia mobilizează, în cazul obsesionalului, angoasa de castrare într-un mod masiv și iremediabil, care determină ruptura lui de atracția exercitată asupra sa de iubirea maternă (de unde atitudinea de izolare, de imposibilitate de implicare într-o relație cu o femeie) și supunerea față de legea crudă a tatălui (de unde tendințele homosexuale). Numai că separarea copilului de mamă, provocată de instanța paternă, nu este acceptată de către viitorul obsesional ca întemeiată. O prelungă viclenie începe să crească în el, dincolo de aparențele de supunere, o viclenie care

inaugurează un recurs în apel, lăsându-l să spere, în ziua în care această instanță ar dispărea, într-o revizuire a verdictului și în regăsirea marii iubiri. El resimte acest verdict care-l condamnă la separarea de mamă ca, pe de o parte, o condamnare la moarte, iar nu ca pe o renunțare fecundă, dar, pe de altă parte, el se revoltă în tăcere împotriva lui și-i rezervă tatălui o dorință reprimată de a-l ucide. Discursul obsesionalului este necontenita pledoarie pe care el o rostește de-a lungul acestei interminabile proceduri în apel. Să se disculpe constituie, pentru el, mijlocul de a obține rejudecarea procesului, altfel spus refacerea vieții amoroase primitive.

Toți eroii lui Robbe-Grillet sunt marcați de această neputință de a iubi și de a gândi liber: gumă moale și fărâmicioasă ori nod al sforicelelor, mâna lor are nevoie să strângă proba în buzunarul pantalonului; soț impotent și călău la muncă, pândind triumful sau eșecul viril al rivalului său; soldat epuizat căutându-l pe tatăl căruia trebuie să-i predea micul pumnal incrustat cu motive florale bine închis în caseta pe care o strânge la piept. Sentimentele de vinovăție și de inferioritate îl strivesc. Fiecare roman este povestea unei decăderi interioare.

Așa arată drama obsesionalului: enigmă pe care resturile o compun fugitiv la suprafața canalului; dublu circuit în formă de 8; cutie sigilată pe care soldatul n-o va preda decât mort; pată pe care patronul cafenelei o șterge la nesfârșit de pe tejgheaua sa ori pe care soțul o răzuiește de pe perete; textul secret, cu înțeles inaccesibil, pe care Dupont l-a lăsat în biroul său, extras din ziar păstrat de Mathias; scrisoarea pe care A. i-a scris-o lui Frank; corespondență trimisă de o fată unui soldat care va fi ucis. Drama este că orice iubire fiind, pentru obsesional, incestuoasă trezește o dorință paricidă și declanșează o teamă mortală de castrare: unde se oferă iubirea este pericol de moarte. Spre deosebire de isteric, pentru care angoasa are drept conținut teama că nu este iubit, angoasa obsesionalului semnalează tocmai teama de a fi iubit. Prin discursul său, obsesionalul pledează nevinovat de iubire. Negarea lui se exprimă prin tot felul de formulări: dacă iubește, o face din datorie, nu din dorință; dacă dorește, se ferește să se implice într-o relație de profunzime cu partenerul; dacă întreține relații sexuale, o face fără a amesteca dragostea; sau iubirea nu este visată ca posibilă decât cu un partener imaginar întotdeauna diferit de partenerul actual. Interdicția privind incestul este de două ori mortală pentru obsedat, deoarece, privându-l de fuziunea amoroasă cu mama sa, îl lasă fără viață și pentru că declanșează față de presupusul enunțător al interdicției o intenție ucigașă, pe care nefericitul o simte întorcându-se răzbunătoare și crudă împotriva lui însuși.

Unei drame specifice, care-l amenință în însăși ființa sa, sursă a dorințelor sale, obsesionalul îi răspunde, așadar, printr-o serie de măsuri de apărare la fel de specifice. În ce constă, în cazul de față, această articulare între tehnica defensivă și nucleul oedipian? Atât în curele psihanalitice, cât și în romanele lui Robbe-Grillet, obsesionalul își spune întregul adevăr, modelat însă, deplasat, împietrit, imobilizat, într-o formă care-l face de nerecunoscut. Structura obsesională reprezintă, într-adevăr, o surprindere a adevărului, dar numai în sensul în care poliția, de pildă, pune mâna pe o publicație subversivă sau licențioasă cu scopul de a o retrage din circulație: o interzicere, o scoatere din circuit[9].

9 Acest articol, apărut în 1965, a avut mai multe continuări. Am reluat și completat eu însumi anumite analize pe care le conținea, aplicându-le filmului realizat de Robbe-Grillet în 1966, *Trans-Europ-Express* (cf. D. Anzieu, „*Trans-Europ-Express*, ou les jeux de la création cinématographique selon Robbe-Grillet", *Les Temps modernes*, martie 1967, nr. 250, pp. 1713-1722). În plus, tipul de lectură psihanalitică a unei opere propus de mine a provocat discuții. În același număr din octombrie 1965 al revistei *Les Temps modernes*, primul meu articol despre Robbe-Grillet era urmat de un protest al romancierului și criticului Bernard Pingaud, intitulat „L'œuvre et l'analyse" (nr. 233, pp. 638-646), text ale cărui idei au fost reluate și dezvoltate ulterior în *Inventaire II: Comme un chemin en automne* (Gallimard, 1979). Jacques Leenhardt, în *Lecture politique du roman* (Minuit, 1972), a opus lecturii mele psihanalitice a *Geloziei* (preluând totuși unele dintre rezultatele ei) o lectură politică și socială: *Gelozia* ar fi, astfel, un roman al ideologiei colonialiste în regres.

III

CORPUL ȘI CODUL ÎN POVESTIRILE LUI BORGES[1]

*Locul povestirilor în viața și opera lui Borges**

Jorge Luis Borges se naște la Buenos Aires la 24 august 1899. În tinerețe, frecventează avangardele literare din Madrid, apoi din Buenos Aires și decide, cu încuviințarea și încurajarea tatălui său, să se dedice literaturii. Între 1923 și 1932 publică poeme, eseuri și o biografie a lui Evaristo Carriego, care îi aduc o stimă reală, dar limitată. Povestirile, scrise și apărute între 1935 și 1953, îi asigură o notorietate mai întâi națională, apoi internațională. Lor le va fi consacrat studiul meu: acesta va încerca să evidențieze unitatea lor de inspirație, extrasă din anumite tipuri de relații între cod și corp. Povestirile lui Borges sunt adunate în volume succesive: *Istoria universală a infamiei* (1935), *Ficțiuni* (1944), *Aleph* (1949), îmbogățindu-se cu fiecare reeditare. Într-o primă perioadă, începând din 1942, pe o linie complementară

1 O primă publicare a acestui capitol a avut loc în 1971 sub forma unui articol apărut în *Nouvelle revue de psychanalyse*. Tema, în opinia mea fundamentală, a instaurării unui cod organizator al corpului operei era, acolo, doar schițată. Am preferat să reeditez aici (cu câteva retușuri) textul prim, deoarece păstrează prospețimea și ezitările unei descoperiri pe cale de a se face. Capitolul despre „Travaliul codului la lucru" propune, mai sus, formulări mai strânse și reia exemplul povestirilor lui Borges într-o formă sintetizată.

* Pentru nevoile studiului de față am utilizat ediția Jorge Luis Borges, *Opere 1-3*, îngrijită de Andrei Ionescu, traduceri de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, București, Ed. Univers, 1999. (*N. t.*)

de inspirație, Borges scrie narațiuni polițiste în colaborare cu marele său prieten, romancierul Bioy Casares, care devenise cunoscut mulțumită *Invenției lui Morel* (1940). După 1953, poemele, eseurile, biografiile, lucrările de istorie literară (deși Borges n-a abandonat niciodată cu totul vreuna dintre aceste specii), scenariile de film, antologiile, ediția, interminabilă, de opere complete ocupă sau reocupă primul loc în producția sa literară. În 1956, ambliopia i se agravează și devine aproape complet orb: i se interzice să citească și să scrie; pentru a redacta un text, depinde de prezența unei persoane apropiate — în general, mama sa —, căreia să-i poată dicta. Compune, atunci, minipovestiri pe care le strânge, însoțite de tot atâtea poeme, în 1960, în *El Hacedor* (traducerea franceză, care apare în 1964 sub titlul *L'Auteur et autres textes* dat fiind că include și alte texte borgesiene din aceeași perioadă, conține două povestiri din perioada precedentă, apărute în reeditarea spaniolă a *Ficțiunilor* și absente, din această cauză, din traducerea franceză a acestei din urmă lucrări). După o lungă întrerupere, Borges se întoarce activ la genul povestirii: *Relatarea lui Brodie* (1970), cu cele unsprezece povestiri ale sale, dintre care ultima a și dat titlul culegerii; *Cartea de nisip* (1975), cu cele treisprezece povestiri ale sale, ultima dând și titlul volumului; *Roz și albastru* (1977), cu cele două povestiri ale sale, *Roza lui Paracelsus* și *Tigrii albaștri*.

Nu voi examina minipovestirile și nici povestirile târzii, care prelungesc deseori teme anterioare, dar punctează și crizele intrării și, mai apoi, instalării în bătrânețe. Acestea ar necesita o cercetare aparte. Perioada la care mă limitez (1935-1953) și genul în care Borges se dovedește cel mai original (povestirea) corespund crizei sale creatoare de maturitate.

Înainte de accidentul survenit în 1938, de Crăciun (când — iar asupra acestui fapt voi reveni — era cât pe ce să-și piardă viața și vederea, eveniment la care va reacționa printr-o nouă „decolare" creatoare), Borges scrie și publică, în suplimentul săptămânal al cotidianului *Critica*, douăsprezece narațiuni insolite în proză (din 1933, nr. 1, până în 1935, nr. 12)[2]. Acestea nu

2 Titlurile sunt indicate în „Cronologia povestirilor lui Borges", de la sfârșitul capitolului de față. Aceasta conține referințele și precizările

sunt, deocamdată, întru totul niște povestiri. Este vorba doar despre niște puneri în formă extrem de personale ale unor intrigi pe care prodigioasa erudiție și curiozitate ale autorului i le-au revelat de-a lungul unor lecturi dintre cele mai variate; evenimente în general reale pe care nu el le-a inventat, dar pe care le aranjează în felul său. Din această cauză, nu voi vorbi mai mult despre ele. Aceste texte se află reunite în *Istoria universală a irifamiei* (1935)[3].

La încheierea acestei serii, Borges, tot în 1935, compune și publică primele sale două povestiri propriu-zise. Tocmai de la ele va pleca și comentariul meu.

Apropierea de Almotasim (1935, nr. 14) se înscrie în aceeași filon de inspirație ca și povestirile anterioare. Se prezintă sub forma unei note bibliografice, dar obiectul ei, un roman indian contemporan, este, de data aceasta, în întregime fictiv. Borges inventează, astfel, un gen pe care îl va exploata deseori în viitor: falsa notă biografică și bibliografică. Potrivit fericitei și celebrei expresii a lui G. Genette, erudiția devine, la el, forma modernă a fantasticului. În plus, însăși intriga presupusului roman este, la rândul ei, semnificativă: un bărbat pleacă în căutarea unei ființe pe care și-a luat-o drept model ideal, dar nu întâlnește niciodată decât reflexe ale acesteia; cititorul este acela care trebuie să tragă concluziile, pe care autorul le lasă, acum, implicite, dar care vor fi enunțate clar în povestirile scrise după 1938: ființa ideală nu are o existență reală și distinctă de a celorlalți, este ea însăși un joc de oglinzi; fiecare ființă este oglindirea alteia, la infinit.

---

de care cititorul ar avea nevoie pentru a putea să-mi urmărească expunerea. În plus, am consultat în mod fructuos, consacrate lui Borges, *Cahiers de l'Herne* (1964) și *Le Magazine littéraire* (mai 1979, nr. 148).

3 În paralel, între 1932 și 1936, Borges scrie și alte narațiuni pe teme morale, religioase și metafizice ciudate, la limita fantasticului, reunindu-le în *Istoria eternității* (1936): din același motiv nu voi vorbi nici despre acestea, cu excepția *Apropierii de Almotasim* (nr. 14), apărută mai întâi în *Istoria eternității*, dar pe care Borges o va integra ulterior în *Ficțiuni*. Într-un mod asemănător, în 1936 el publică primele patru minipovestiri care vor constitui, mai târziu, o secțiune din *El Hacedor*.

Cea de-a doua povestire din 1935, *Omul din colțul străzii roșietice* (1935, nr. 13), care reprezintă, de fapt, o a treia versiune, definitivă, a acestui text (primele două datând din 1927 și 1928), nu-și mai extrage seva din erudiție, ci din folclorul argentinian contemporan: duelurile cu cuțitul între *compadritos* din periferiile rău famate, prin baruri dubioase și bordeluri, pe fondul sonor al unor arii de tango. Conținutul îl voi analiza ceva mai târziu. Este vorba, de data aceasta, despre un filon de inspirație cu mult anterior. Prin cel de-al doilea filon al său — erudiția —, Borges încearcă să semene cu tatăl lui — și să-l depășească —, cu acel Jorge Borges, avocat cultivat, posesor al unei extraordinare biblioteci poliglote, ajuns pe jumătate orb, profesor și, în orele libere, traducător, eseist și romancier. Prin intermediul primului filon de inspirație — folclorul argentinian —, Borges vrea să ia în răspăr gusturile și normele mediului său familial, pentru care engleza și franceza reprezentau limbile nobile rezervate lecturii și scrisului, spaniola nefiind decât o limbă vorbită vulgară; mediu, de asemenea, pe care distincția manierelor, rafinamentul gândirii și seriozitatea moravurilor îl făceau să privească cu oroare și dispreț muzica populară și formele culturale specifice grupurilor marginale de pești, bătăuși și prostituate. Acest prim filon al inspirației borgesiene a dus la apariția poemelor din *Fervor de Buenos Aires* (1923), prin care Borges și-a făcut intrarea deopotrivă în lumea literelor și în aceea a literaturii specific argentiniene.

După moartea tatălui său, urmată de accidentul de la Crăciunul din 1938 — asupra căruia voi reveni ceva mai amănunțit —, Borges produce o serie de treizeci și cinci de povestiri pe care le va publica treptat, pe măsură ce vor fi scrise, în reviste (ceea ce ne permite să le reconstituim ordinea cronologică), mai înainte de a le aduna în volume: *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941), *Ficțiuni* (1944), *Aleph* (1949), *Moartea și busola* (1951). Într-o primă perioadă (1939-1942), nu creează, ca opere originale, decât exclusiv povestiri (zece în patru ani) și alte câteva producții care se situează la un nivel mai scăzut de creativitate: traduceri, antologii, recenzii. Între 1942 și 1945, producția de povestiri scade, cu totul, la patru, dezvoltându-se, în schimb, colaborarea

cu Bioy Casares (povestiri polițiste și fanteziste) și făcându-și din nou apariția poemele, eseurile și niște texte scurte pentru care s-ar cuveni să creăm o categorie literară specială, minipovestirea. Cea de-a treia perioadă, între 1946 și 1949, redevine prolifică aproape cu exclusivitate în povestiri: douăsprezece în patru ani. Între 1950 și 1953, producția scade din nou la una sau două povestiri pe an, pentru a se încheia definitiv cu o ultimă povestire simbolic intitulată *Sfârșitul* (1953, nr. 47), poemele, eseurile și lucrările de istorie literară recâștigându-și primul loc în producția borgesiană.

Acestor patru perioade de producție le corespund, de fapt, cinci serii destul de diferite de povestiri.

Cea dintâi acoperă anii 1939, 1940, 1941. Se încheie cu o primă culegere, *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941). Dezvoltă filonul inaugurat în *Apropierea de Almotasim*. Să examinăm pe scurt aceste povestiri (nrr. 15-20) în ordinea lor cronologică.

Pierre Ménard, autorul lui „Don Quijote" (mai 1939, nr. 15) descrie, sub numele unui filosof francez cunoscut numai de erudiți, tentativa unui scriitor contemporan de a rescrie în limbaj modern capodopera lui Cervantes; acesta sfârșește, atât de mare îi e erudiția și de puternic gustul pentru anacronisme, prin a reinventa cuvânt cu cuvânt pasaje întregi din *Don Quijote*. Identificarea eroică a lui Borges cu unul dintre cei mai mari scriitori spanioli și dorința sa de a crea, asemenea acestuia, pornind de la modele vechi, o operă originală sunt clar exprimate și își află, aici, un început de realizare.

Borges a precizat deseori, în interviuri ulterioare, motivele care au determinat compunerea acestei povestiri. Pe patul din clinica în care își revenea foarte încet și cu mare greutate de pe urma gravei septicemii provocate de accidentul suferit, era extrem de mâhnit, temându-se că îi vor fi afectate facultățile intelectuale, că va fi incapabil să-și continue opera și că este un om sfârșit. Refuza ca mama lui să-i citească, de teamă că nu va reuși să înțeleagă. Într-o noapte când se simțea mai bine, aceasta începu să-i citească un roman recent de *science-fiction*, *Out of the Silent Planet* de C.S. Lewis. Înțelegea textul, s-a bucurat foarte mult și s-a hotărât să scrie ceva, „însă ceva nou și diferit pentru mine, pentru ca, dacă dădeam greș, să pot da vina pe noutatea încercării mele"[4]. Biblioteca tatălui său era plină de povestiri fantastice englezești, a căror lectură îi încântaseră copilăria. Literatura spaniolă în schimb, tradițional realistă, rămăsese, până atunci, cu excepția unei foarte scurte încercări a lui Lugones, refractară la acest gen...

Borges alege ca temă a povestirii sale *Pierre Ménard, autorul lui „Don Quijote"* opoziția dintre opera vizibilă și minoră a unui autor de mâna a doua și opera sa de prim rang, invizibilă și nepublicată. Îi atribuie acestui autor propriile sale interese vizibile și minore: poeme, eseuri, traduceri, transcrierea în alexandrini a versurilor decasilabice ale *Cimitirului marin*, monografii despre *Caracteristica universală* a lui Leibniz, despre algebra lui Boole, despre *Ars Magna* a lui Lullus, despre aporia lui Ahile și broasca țestoasă (pe care tatăl său i-o demonstrase de foarte devreme pe o tablă de șah), despre jocul de șah, despre *vocabularul poeziei*, despre regulile metrice ale prozei. Îi dă acestui presupus autor numele unui profesor de filosofie francez, încă în viață pe-atunci, dar necunoscut în Argentina, Pierre Ménard, autor al unei *Filosofii politice a Renașterii*, dar și (mai mulți critici au și crezut din acest motiv, involuntară ironie borgesiană, că existau doi Ménard diferiți!) al unui op intitulat *Adevăratul chip al lui Kierkegaard*. Ghicim, aici, întrebarea subiacentă acestei prime povestiri a lui Borges: care este adevăratul chip al accidentatului, al bolnavului, al orbului care a ajuns?

Biblioteca Babel (aprilie 1939, nr. 16), pe care o voi studia mai pe larg ceva mai departe, îl introduce pe cititor într-o bibliotecă fantastică din toate cărțile posibile. Dispunerea spațială a sălilor reproduce o imagine arhaică a corpului (fiecare este un hexagon prevăzut cu o cămăruță pentru „a dormi în picioare" [*sic!*] și cu o latrină). Legea combinatorie care guvernează compunerea cărților este cea a codului fonologic: cărțile realizează toate combinațiile posibile ale celor douăzeci și cinci de semne verbale fundamentale. Dincoace de biblioteca paternă în care Borges copil își petrecuse, fermecat, jumătate din timp, bibliote-

4 Convorbiri cu James E. Irby, *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 398.

ca Babel reprezintă o regresie la un etaj mai vechi și mai creator, acela al bogăției infinite și al regulilor structurante ale jocului de schimburi verbale cu mama. Căci cealaltă jumătate, la fel de fermecată, a copilăriei sale, Borges nu și-o petrecuse, oare, în grădina vilei părintești, la adăpost de pericolele periferiei înconjurătoare, închipuind scenarii imaginare și jocuri cu limbajul și logica împreună cu sora sa, Norah, substitut, cel mai probabil, al imaginii materne?

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius (mai 1940, nr. 17) desfășoară un adevărat festival de astfel de jocuri în domeniul metafizicii. Borges se preface că a descoperit o enciclopedie care ar descrie viața unui cerc literar (analog cu cel pe care Borges îl formează în jurul său) a cărui principală activitate constă în a închipui societăți, diferite atât unele de altele, cât și de a noastră, în care psihologia, linvistica, filosofia și teologia ar fi deduse exclusiv dintr-un dublu enunț solipsist: tot ce există nu există decât în închipuirea noastră; este de-ajuns să ne închipuim un lucru pentru ca el să existe.

Ruinurile circulare (decembrie 1940, nr. 18) aplică acest ultim principiu la om: este de-ajuns ca noi să ne închipuim o ființă umană pentru ca ea să existe. Este o reluare a temei din *Apropierea de Almotasim*, împinsă însă până la ultimele ei consecințe. Un mistic primitiv ajunge, printr-o asceză a conduitei și a imaginației, să viseze o altă ființă, care sfârșește prin a căpăta toate aparențele unei vieți de sine stătătoare. În acel moment, un incident (trece fără să se ardă printr-un incendiu) îl face pe autorul visului să înțeleagă că este el însuși un vis al altcuiva.

Loteria din Babilonia (ianuarie 1941, nr. 19) desfășoară consecințele unui alt cod, la fel de fantastic, dar mai monstruos decât cel al bibliotecii Babel. Toți locuitorii Babilonului (simbolul biblic al corupției ia locul, aici, simbolului incomunicabilității) sunt supuși periodic unei loterii obligatorii, la care fiecare câștigă fie un avantaj (în natură sau în bani), fie o pedeapsă (corvoadă, întemnițare, mutilare, moarte). Codul se bazează aici pe principiul simetriei inversate; se articulează, voi preciza acest lucru ceva mai departe, pe o imagine diferită a corpului, imaginea speculară.

Cercetarea operei lui Herbert Quain (aprilie 1940, nr. 20) continuă genul erudiției fantastice ilustrat de *Apropierea de Almotasim* și de *Pierre Ménard, autorul lui „Don Quijote"*. Herbert Quain este un dublu evident al lui Borges, prin structura și tematica presupuselor lui scrieri. Patru dintre ele sunt analizate de naratorul care, așa-zicând, le recenzează. Ele alcătuiesc o adevărată antologie a fantasticului. Una este un „labirint" polițist în care cititorul trebuie să se transforme în detectiv. A doua pleacă de la presupoziția că timpul curge invers; plecând de la un dialog ambiguu, ea merge spre evenimentele din ajun susceptibile a-i corespunde; în acest scop, imaginează mai multe zile de ieri posibile, apoi mai multe zile de alaltăieri pentru fiecare dintre aceste zile de ieri în parte. A treia, o piesă de teatru, *Oglinda secretă*, constituie o foarte izbutită anticipare a Noului Roman francez: distrugere a intrigii și a coerenței personajelor. Cea de-a patra este un rezumat — un „simulacru", spune textul — a însuși volumului (*Grădina potecilor ce se bifurcă*, 1941) în care Borges inserează această povestire, ceea ce lasă să se presupună că Herbert Quain a citit, înainte de a-și scrie ultima carte, recenzia pe care Borges tocmai a scris-o despre ea.

Tema morții, indiferent că întrerupe arbitrar viața în funcție de un echilibru misterios și riguros al plăcerilor și suferințelor (*Loteria din Babilonia*) sau că duce la condensarea operei unui scriitor într-un articol necrologic (*Pierre Ménard, Herbert Quain*), această temă, așadar, ecou al accidentului de la Crăciunul din 1938 și al maladiei consecutive, revine, astfel, discret în prima serie de povestiri. Devine centrală în cea de-a doua serie care, din 1941 și până în 1944, se încheie cu *Ficțiuni* (nrr. 21-27) și reia filonul de inspirație, rămas până în acel moment fără continuare, al *Omului din colțul străzii roșietice*. Izbucnește la lumina zilei în zgomotul focului de revolver care încheie *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941, nr. 21), povestire finală care dă titlul primei culegeri, dar care deschide, de fapt, cea de-a doua serie a povestirilor.

Pentru prima dată, amintirea grădinii fermecate a copilăriei și tema labirintului trec pe primul plan. Principiul „babilonian" al simetriei răsturnate, pe care loteria îl aplica evenimentelor, ajunge să guverneze, de-acum, ființele: o ființă este dublul răs-

turnat al altei ființe; dacă una vrea să supraviețuiască, cealaltă trebuie să moară. Un spion chinez aflat în serviciul Germaniei, pus în incapacitatea de a-și transmite mesajele, își ucide dublul ideal, un eminent sinolog englez, deoarece numele acestuia din urmă îi poate sluji drept indiciu șefului spionajului nazist. O altă temă, tipică pentru iluzia simbolică proprie creației literare, se insinuează în cea a simetriei răsturnate: cel care cunoaște numele propriu al unei persoane are putere de viață și de moarte asupra acesteia. Alegorie a romancierului, care le dă personajelor sale nume, viață și moarte.

O variantă a aceleiași împletiri a acestor două teme constituie resortul povestirii *Moartea și busola* (mai 1942, nr. 22), în care banditul Scharlach îl atrage, în căutarea unui imaginar nume mistic, în labirintul unui fier heraldic de lance, pe detectivul Lönnrot, care are misiunea să-l aresteze, și îl ucide.

Funes cel ce nu uită (iunie 1942, nr. 23) cuprinde cea dintâi aluzie la accidentul de la Crăciunul din 1938 și la urmările lui fizice și mentale. Naratorul, chemat de urgență la căpătâiul tatălui său aflat pe moarte (accidentul din 1938 survenise la puțin timp după moartea tatălui lui Borges), îi face mai întâi o vizită lui Ireneo Funes, un adolescent rămas paralizat după un accident, care (la fel ca și Borges) trăiește retras într-o cameră din casa mamei sale. Funes își petrecea vremea citind. Memorează pe de rost tot ce citește, apoi, într-un întuneric deplin (aluzie la semicecitatea lui Borges, agravată de accidentul suferit), repetă totul, cuvânt cu cuvânt, cu voce tare. Speră că într-o bună zi va ajunge să știe totul, atunci când va fi reușit să-și clasifice amintirile și să inventeze o limbă în care să existe câte un nume propriu pentru fiecare ființă și pentru fiece lucru în parte (altă variantă a iluziei simbolice). Infirmitate din exces de memorie, infirmitate din absență a vieții; imaginea corpului se sprijină, aici, pe realitate pentru a se afirma ca imagine a unui infirm, ca imagine a unui sugar neputincios pentru care dobândirea unui cod — indiferent care — reprezintă singura contrapondere, unica reparație posibilă a lipsei și a suferinței.

Forma spadei (iulie 1942, nr. 24) introduce o nouă aluzie la accidentul din 1938 (cicatricea de pe fruntea lui Borges) și tema, mai veche, a duelului cu cuțitul (în care tăietura făcută provocatorului pune capăt duelului). Naratorul îi explică interlocutorului său cauzele misterioasei și enormei tăieturi pe care o are pe față (exhibare a unei imagini a corpului marcate de cicatricea unei greșeli inexplicabile și care totuși e ispășită). Făcea parte dintr-un grup de conspiratori naționaliști irlandezi și trebuise să-l protejeze, ucigând un soldat inamic, pe un tânăr afiliat, Vincent Moon, peste măsură de laș în luptă. Sfârșise prin a-și da seama că Moon era un trădător și, exact înainte de a fi arestat și împușcat, smulsese de pe perete o spadă și-i făcuse lui Moon un semn de neșters. Abia acum interlocutorul înțelege că naratorul este, de fapt, Moon care, de rușine că supraviețuise cu prețul lașității și al trădării, relatase întreaga poveste punându-se în locul eroului curajos care fusese ucis, dublul său răsturnat... Codul simetriei răsturnate continuă să funcționeze și în această povestire: scriitorul, care a ales să supraviețuiască producând narațiuni, este un laș în comparație cu omul de acțiune, care își riscă eroic viața. Traumatismul suferit la Crăciunul din 1938 și cicatricea cu neputință de disimulat de pe frunte cu care a rămas de pe urma acestuia n-au putut fi suportate de Borges decât prin mobilizarea unui proces de identificare cu victima. Numai că acest proces este anterior, iar povestirea de față reînnoadă, în felul acesta, un fir care fusese rupt de accident, legând încercarea suferită la intrarea în maturitate de tema favorită pe vremea intrării în tinerețe: a deveni bărbat înseamnă a te explica printr-un duel cu cuțitul, a te expune rănirii; dar poate că eroii sunt cei care preferă moartea rușinii de a trăi cu o cicatrice; și poate că scriitorul este cel care cutează să spună în public ceea ce fiecare ființă umană păstrează secret, secretul propriei cicatrice... Astfel, o criză creatoare, la o anumită vârstă a artistului, se suprapune peste o criză anterioară căreia îi trezește și-i întețește amintirea, travaliul narării permițând, prin restabilirea continuității, depășirea crizei.

Contemporan cu eseul intitulat *Timpul circular* (1943), care va fi inclus în cea de-a doua ediție a *Istoriei eternității* (1953), *Miracolul secret* (februarie 1943, nr. 25) reia tema identificării cu victima, îngemănând-o cu aceea a unui timp privat al du-

ratei. Un intelectual evreu din Praga, Jaromir Hladik, este condamnat la moarte pentru a fi dat ca exemplu de către naziști imediat după invadarea Cehoslovaciei. A scris o *Revendicare a eternității* (rudă apropiată cu *Istoria eternității* a lui Borges), care este „negarea (...) ideii că toate faptele și întâmplările din univers formează o serie temporală. (...) ajunge o singură «repetare» pentru a demonstra că timpul este o înșelăciune" și în care el se întreabă, într-un mod, o dată în plus, extrem de borgesian, dacă argumentele care demonstrează această înșelăciune nu sunt ele însele înșelătoare. Dumnezeu îi apare într-un vis în care se vede călăuzit de un bibliotecar orb (ca Borges) și îi acordă un an de trăit până la execuție, pentru a-și putea termina marea operă a vieții, o dramă intitulată *Dușmanii*, care este, de fapt, povestea unui om ce delirează (aluzie la boala de după accident a lui Borges). E împușcat în ziua și la ora stabilite, dar în mintea lui se scurge un an între ordinul dat plutonului și execuția sa, un an în care el se vede nu numai ducându-și la bun sfârșit drama, ci imaginând chiar mai multe variante ale acesteia.

Cititorul este cel care trebuie să desprindă învățăturile acestei povestiri: ne salvăm de la moarte prin creație; viața reală nu este decât o repetare a vieții imaginare; rana aproape mortală suferită de victima reală la Crăciunul din 1938 repetă, într-o formă răsturnată, rana mortală provocată de răzbunătorul imaginar din *Omul din colțul străzii roșietice*. Astfel, solipsismului, principiului de simetrie și groazei de moarte li se alătură un nou principiu, acela al repetiției, care va cunoaște o importantă dezvoltare într-o nouă serie de povestiri și în alte texte. Tot ce se întâmplă se întâmplă pentru a repeta altă scenă. Din punctul de vedere al imaginii corpului pregenital, asupra căreia povestirile au întreprins o investigație întrucâtva logică și exhaustivă, timpul nu poate, firește, să fie timpul postoedipian, liniar și ireversibil, ci acela al repetării inconștiente, ca și acela al legăturii circulare cu imaginea maternă.

Trece un an, din februarie 1943 până în februarie 1944, înainte ca Borges să mai scrie și să mai publice o nouă povestire. Ia o pauză, se întoarce la poezie, publică primele două volume din seria de *Opere complete*, *Istoria eternității* și *Poeme* și, în tandem cu Bioy Casares, o antologie de povestiri polițiste.

În primul semestru al anului 1944 apar două povestiri care, adăugate precedentelor douăsprezece, alcătuiesc prima ediție a *Ficțiunilor* (1944; de la nr. 14 până la nr. 27; *Omul din colțul străzii roșietice* nu figurează). Nu sunt decât niște simple versiuni ale structurilor precedente. *Tema trădătorului și a eroului* (februarie 1944, nr. 26) se înrudește cu povestea lui Vincent Moon. Kilpatrick, unul dintre liderii revoluționari irlandezi, recunoaște că a trădat cauza. De comun acord, prietenii săi, cărora dorește să le rămână de folos până la capăt, îi deghizează execuția în atentat. *Trei versiuni ale lui Iuda* (august 1944, nr. 27) aplică același tip de raționament unei alte căpetenii revoluționare trădate și executate, Iisus Hristos. Pentru a ispăși păcatele oamenilor, ființa cea mai perfectă, fiul lui Dumnezeu, nu a putut să se întrupeze decât în cea mai ticăloasă dintre acestea, în simetricul lui inversat, adică în Iuda. Povestirea următoare, publicată în decembrie 1944, *Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz* (nr. 28), prima dintre cele care vor fi reunite în *Aleph* (1949), oferă o altă variantă a aceluiași demers logic: fiul postum al unui *guerillero* din războaiele de independență sud-americane devine pe rând revoltat, soldat și, în sfârșit, dezertor (aluzie la familia de origine a mamei lui Borges, care număra mai mulți eroi ai războaielor de independență: în vreme ce strămoșii fuseseră actori de prim-plan ai evenimentelor, urmașul nu se simte capabil decât să le povestească viețile). Se poate considera că, o dată cu acest text, se încheie cea de-a doua serie de povestiri, plasate sub semnul morții violente, privită ca simetricul răsturnat al ambițiilor, idealurilor și posibilităților creatoare ale unei ființe umane.

Ascensiunea la putere, în 1945, a lui Peron deschide o perioadă dificilă pentru Borges, opozant neînduplecat, dat afară din postul de bibliotecar adjunct care îi permisese să-și asigure existența după moartea tatălui său. Acest om timid, care se teme să vorbească în public și care evită contactele cu persoane din afara cercului de apropiați, își impune să susțină conferințe pentru a-și completa modestele venituri asigurate de drepturile de autor. În schimb, se repliază cu și mai mare îndârjire pe creația

literară, iar în patru ani, din 1946 până în 1949, adică până la publicarea culegerii *Aleph*, produce treisprezece povestiri.

Cu povestirea intitulată *Aleph* (septembrie 1945, nr. 29) începe o a treia serie: deși plasată la sfârșitul volumului, ea îi va da pe bună dreptate titlul. Această povestire se desfășoară simultan pe trei planuri. Pe plan sentimental, naratorul, identificându-se implicit cu Dante, face aluzie la iubirea sa pentru Beatriz, o femeie admirată, inaccesibilă și dispărută: iubire neîmpărtășită în timpul vieții acesteia și care continuă mult timp după moartea ei; iubire imaginară, altfel spus iubire pentru o imagine, iubire care se străduiește neîncetat să recompună această imagine. Pe plan literar, un rival grotesc al naratorului, văr cu Beatriz, lucrează fără să-și părăsească vreo clipă odaia la un vast poem baroc și pompos care ar trebui să epuizeze istoria și geografia pământului și a literaturii. Pe plan metafizic și mistic, rivalitatea dintre cei doi scriitori devine o rivalitate pentru deținerea unui Aleph, adică a „unuia dintre punctele spațiului care conține toate celelalte puncte", „punctul în care se află, fără a se confunda, toate locurile pământului, văzute din toate unghiurile". Naratorul ajunge la acest Aleph (numele sacru al primei litere a alfabetului) înainte de distrugerea casei părintești în subsolul căreia se găsește. Vede sau i se pare că vede în aceeași clipă toate amănuntele istoriei și ale geografiei lumii, confundându-se cu toate portretele lui Beatriz. Visul este, aici, acela al unui cod redus la un cuvânt, la o literă care ar permite înveșnicirea ființei iubite și care i-ar face corpul să coincidă cu lumea.

Următoarele două povestiri continuă această nouă temă a căutării mistice, introducându-le printre procedeele formale familiare lui Borges, repetiția și simetria: *Deutsches Requiem* (februarie 1946, nr. 30) și *Cei doi regi și cele două labirinturi* (mai 1946, nr. 31).

Mortul (noiembrie 1946, nr. 32) aplică același mecanism logic unui conținut care, de data aceasta, nu mai este mistic, ci excesiv de oedipian. Este versiunea grotescă a celei patetice din *Omul din colțul străzii roșietice*. Un nou-venit într-o bandă de răufăcători crede că totul îi este permis: să-i ia locul șefului, să se culce cu femeia lui și, în sfârșit, să i se înfățișeze cu un sentiment de

triumf. În acel moment, totul se dă peste cap. Oedipul glorios devine un Oedip derizoriu. Șeful îl face să înțeleagă că i se permisese totul pentru că încă de la început fusese considerat mort și-l ucide cu dispreț în fața tuturor membrilor bandei, care se așteptau la acest deznodământ.

Nemuritorul (februarie 1947, nr. 33) este una dintre cele mai bogate și mai complicate povestiri ale lui Borges. Se reia căutarea divinului, dar în felul din *Apropierea de Almotasim*: nemuritorii sunt niște suboameni, iar cetatea lor fabuloasă este inutilă și goală. Principiul simetriei funcționează și aici la fel ca în *Loteria din Babilonia*: în prima parte, eroul caută fluviul ale cărui ape dau nemurirea, iar în a doua parte, fluviul care să-l facă la loc muritor. Și principiul repetiției este activ în această povestire: centurionul roman care l-a întâlnit pe Homer în Cetatea Nemuritorilor devine Evreul Rătăcitor a cărui soartă o reproduce pe cea a lui Ulise. Combinația acestor trei procese (căutarea divinului, simetria și repetiția) duce la evidențierea unui al patrulea, prezent, până aici, doar în filigran în unele povestiri: orice persoană este un sistem de permutări de persoane. Creația literară oferă un exemplu în acest sens. În această povestire, Borges îl repetă pe Homer, tot așa cum, în timpul convalescenței, prin povestirea despre Pierre Ménard, încercase să-l repete pe Cervantes, care îl repetase, la rândul său, pe Ariosto (acest ultim punct nu va fi clarificat decât abia nouă ani mai târziu, într-un scurt text în proză din *El Hacedor*). Asemenea oricărui creator, Homer a creat un erou după chipul și asemănarea sa. Or, acest erou nu-și spune oare Nimeni? Un autor nu este, el însuși, nimic. Pentru a fi cineva, el închipuie oamenii care ar putea fi. Creaturile sale se iau, ca și el, drept cineva și, ca și el, ascund în străfundurile lor sentimentul că sunt nimeni. Acest mecanism va fi formulat în forma lui cea mai concisă și mai pură într-un alt text în proză din *El Hacedor*, *Everything and nothing*, în care Shakespeare, primit de Dumnezeu după moarte, înțelege că Dumnezeu, creându-l ca autor al unor personaje care nu sunt decât niște iluzii teatrale, n-a făcut altceva decât să-l creeze după chipul și asemănarea sa. Același motiv, în sfârșit, face și ca autorul, care e nimeni, să fie înțeles de atâția oameni, din moment ce el este

cel care îi poate face să înțeleagă pe toți că fiecare om este, ca și el, nimeni și că toți oamenii sunt asemenea lui. Imaginii arhaice a corpului rupt în bucăți sau fuzionat cu cel al mamei îi ia locul o reprezentare a aparatului psihic foarte apropiată de cea de-a doua topică freudiană, adică aceea a unui sistem de identificări.

Teologii (aprilie 1947, nr. 34) continuă jocurile bazate pe repetiție, simetrie și căutarea divinului, demonstrând, pe două exemple de teologi care denunță niște eretici, că denunțătorul este când repetarea, când dublul răsturnat al celui pe care-l denunță. Un om care se consideră o ființă unică nu este decât repetarea altui om; un om nu acuză și nu neagă decât tocmai ceea ce îl reflectă. *Casa lui Asterion* (mai–iunie 1947, nr. 35) continuă aceeași logică. Povestirea redă monologul interior al Minotaurului care îl așteaptă ca pe un Salvator pe cel care urmează să-l omoare și care și-l imaginează, tot într-o simetrie răsturnată, ca pe un taur cu cap de om.

Filonul apărut o dată cu *Aleph* poate fi, în sfârșit, reluat în stare pură în *Căutarea lui Averroes* (iunie 1947, nr. 36), în *Zahirul* (iulie 1947, nr. 37) și, după episodul intercalat al povestirii *Emma Zunz* (septembrie 1948, nr. 38), în *Scriptura zeului* (februarie 1949, nr. 39). Căutarea divinului se exprimă aici prin căutarea unui simbol în care semnificantul ar coincide exact cu semnificatul și a cărui deținere i-ar oferi posesorului controlul asupra spațiului și timpului: ar fi realizarea iluziei simbolice.

Averroes, traducându-l pe Aristotel, se împotmolește, nefiind familiarizat cu teatrul, în sensul celor două cuvinte, *tragedie* și *comedie*, deoarece religia musulmană, chiar dacă îngăduie să povestești, nu-ți permite să figurezi; aceste două cuvinte devin pentru el cheia simbolică a cărei deținere, își închipuie el (nu fără iluzie, dar nu este oare iluzia însăși esența teatrului?), îi va permite să înțeleagă experiența lumii, a oamenilor și a lui însuși.

Zahirul se prezintă sub forma unei monede. Este, ca și Alephul, unul dintre numele sacre ale lui Dumnezeu. La fel ca și Tigrul sau Roza, el desemnează o ființă sau un lucru care îl face pe cel care-l privește o dată să nu se mai gândească la altceva și să devină sfânt sau nebun. Astfel, Teodelina, femeia iubită și dispărută, e un Zahir; sora sa, dat fiind că n-o poate uita, înnebuneș-

te; naratorul, în schimb, se dovedește a fi un creator, căci vede în imaginea Teodelinei o oglindă simbolică a universului.

Marele preot aztec, aflat prizonier în mâinile spaniolilor care, torturându-l, aproape i-au dezmembrat corpul, regăsește, contemplând pielea cu pete a unui leopard, vecinul său de celulă, maxima magică, capabilă să alunge toate necazurile, pe care zeul a scris-o în prima zi a Creației și pe care este logic s-o dezvăluie în ultimele sale zile; dar renunță să citească cu glas tare „scriptura zeului" care l-ar face atotputernic în realitate, deoarece realitatea urmează foarte curând să ia sfârșit, vremurile s-au împlinit, iar el este ultimul preot. Preferă să păstreze formula în sinea sa, văzută însă nerostită, și să-și mențină, mulțumită ei, extazul contopirii cu divinitatea și cu universul. Fuziunea cu mama, din partea căreia un singur cuvânt vindecă toate relele, al cărei sân reprezintă prima formă a atotputernicului falus, a cărei gură ne învață semnificanții care ne permit să exprimăm universul și a cărei dragoste ne apără de angoasele de dezmembrare a corpului, această mamă ar putea fi vreodată rostită și posedată, pentru totdeauna, într-o formulă, într-un cuvânt, într-un simbol? Cea de-a treia serie de povestiri își află aici apoteoza și încheierea: doar cu condiția de a-l fi regăsit mai întâi acceptă omul să renunțe, în sfârșit, la timpul pierdut.

Din perspectiva adoptată de mine — aceea a explorării imaginilor corpului —, cea de-a patra serie de povestiri, scrisă între 1949 și 1952, și introdusă în ediția a doua a culegerii intitulate *Aleph*, din 1952, nu aduce nimic nou. Tema morții violente redevine centrală, așa cum fusese și în seria a doua. Pentru a exorciza angoasa în fața eventualității unei astfel de morți, povestirile desfășoară strategia defensivă a tuturor jocurilor formale pe care, de-a lungul carierei sale, Borges a ajuns să le stăpânească (nrr. 38, 40, 41, 42, 43, 44).

Între octombrie 1952 și octombrie 1953, Borges publică încă trei povestiri, care alcătuiesc cea de-a cincea și ultima serie și în care pot fi citite mărturisiri mult mai personale. Ele vor fi introduse, în 1956, în cea de-a doua ediție spaniolă a *Ficțiunilor*. *Secta Fenix* (septembrie-octombrie 1962, nr. 45) reprezintă un text unic, în felul său, în întreaga sa operă; este consacrat în totalita-

te realizării unui portret derizoriu al actului sexual, care nu este nici o clipă numit, și al secretului rușinos care îl înconjoară (cf. fraza „oglinzile și împreunarea trupurilor sunt abominabile pentru că înmulțesc numărul oamenilor", atribuită unuia dintre enciclopediștii din *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*). Concluzia constă într-o piruetă logică: acest act este un prost obicei (aluzie, cel mai probabil, la masturbare) atât de răspândit și atât de des repetat (și care, asemenea păsării Phenix, renaște la nesfârșit din propria-i cenușă), încât sfârșim prin a-l considera un instinct natural.

În *Sudul* (februarie 1953, nr. 46), Borges, pentru prima dată, evocă în detaliu, prin intermediul peripețiilor prin care trece eroul (transpunerea nu este evidentă pentru cititorul neavertizat, dar Borges n-a încetat să ofere explicații în interviurile sale ulterioare), accidentul suferit la Crăciunul din 1938, șederea în clinică, intervențiile medicale, delirul din timpul septicemiei, când avusese capul și ochii bandajați. Cele două conținuturi ale acestui delir sunt revelate de povestire: dorința de a se întoarce în casa copilăriei din „Sud" și așteptarea de a fi ucis, fără a se apăra, de o lovitură de cuțit din partea unui rival, din motive rămase obscure. Primul conținut exprimă, prin speranța de vindecare, angajarea într-un proces de „reparație" (în accepția kleiniană a termenului); această reparație e însoțită de o regresie spre casa mamei, spre relația primară cu mama care-l îngrijește și care-i vorbește; în plus însă, ea face posibil și un reviriment al creativității, cel care își arătase primele semne prin compunerea povestirii *Pierre Ménard, autorul lui „Don Quijote"*. Cel de-al doilea conținut exprimă, prin spaima de moarte — pe care, în clinică, Borges chiar a simțit-o —, fantasma, reactivată de traumatismul suferit la Crăciunul din 1938, a unei pedepse fizice pentru dorințele sale sexuale și oedipiene pe care el le exprimase într-o formă triumfătoare în *Omul din colțul străzii roșietice* și pe care le redeșteptase, probabil, moartea recentă a tatălui său.

Astfel, un cerc se închide: treizeci și două de povestiri, scrise de la *Pierre Ménard* încoace, i-au asigurat, în plan personal, funcția catharctică, pe care tocmai cea de-a treizeci și doua o înfățișează. În plan literar, cele treizeci și două de povestiri constituie

partea cea mai bună a operei lui Borges, aducându-i foarte repede o reputație internațională.

Un ciclu nu este cu adevărat încheiat decât dacă își semnifică propria împlinire. Nu-i mai rămâne lui Borges decât să scrie și o a treizeci și treia povestire care să pună în mod explicit un punct final producerii lor. Ea se intitulează, într-un mod fără îndoială intenționat, *Sfârșitul* (octombrie 1953, nr. 47). Ca și în *Omul din colțul străzii roșietice*, ca și în *Sudul*, este vorba despre relatarea unui duel cu cuțitul. Dar pentru prima oară, provocatorul, în cazul de față un negru care zdrăngănește chitara, triumfă asupra unui *gaucho* temut și vestit, întruchipat aici de legendarul personaj epic argentinian Martin Fierro, căruia Borges tocmai îi consacrase o lucrare (1953). Este sfârșitul unui erou de roman și sfârșitul unei identificări: o pagină a fost întoarsă în viața și în opera lui Borges. Din această trecere în revistă a unei perioade de creație se cuvine, acum, să aprofundăm unele puncte.

Tema duelului cu cuțitul

Tema duelului cu cuțitul, atât de importantă în opera lui Borges, urmează în cadrul acesteia o traiectorie a cărei urmărire nu este deloc lipsită de semnificație. Această temă apare mai întâi în narațiuni la persoana a treia, lipsite de orice efect stilistic și care se doresc simple transcrieri ale unor relatări auzite despre obiceiurile marginale și eroice ale așa-numiților *compadritos* din periferiile argentiniene. Ca această *Poveste polițistă* (1927), de pildă, publicată sub numele unui străbunic, Francisco Bustos, în care un necunoscut vine să-l provoace pe marele maestru al cuțitului din regiune și reușește să-l rănească; acesta din urmă își revine și se mulțumește să-i lase adversarului său o urmă vizibilă în loc să-l omoare: „ca să te poți întoarce să mă găsești". O versiune mai elaborată a aceleiași povestiri vede lumina tiparului în anul următor, sub un nou titlu: *S-au bătut niște bărbați* (1928). După care, profund transformată la nivelul conținutului (prin introducerea unui personaj feminin) și ca scriitură (căutarea unui stil vorbit popular la persoana întâi), această narațiune

devine, șapte ani mai târziu, cea dintâi povestire a lui Borges: *Hombre de la esquina rosada* (1935, nr. 13). Traducerea franceză, *L'homme au coin du mur rose*, nu redă cu exactitate cuvântul spaniol *esquina*. Acesta înseamnă, desigur, în general, colțul străzii, unghiul a două ziduri. În mod specific însă, cuvântul desemnează unghiul proeminent, cu vârful spre exterior (spre deosebire de *rincon*, unghiul cu vârful spre interior). Povestirea descrie acest unghi în nenumărate variante, nu doar în aceea a colțului de stradă. În plus, în America Latină, banala expresie spaniolă *doblar la esquina* („a da colțul străzii") primește și un al doilea sens: „a-ți trece arma în stânga". Povestirea se construiește tocmai pe acest dublu sens. Din toate aceste motive, preferăm să-i traducem titlul prin „omul din unghiul roșietic".

Unghiul rozaliu sau roșietic este cel al zidului exterior al bordelului pe care îl colorează roțile în mod ciudat stacojii ale trăsurii împrumutate de provocator și banda sa. Dar mai este, atunci când acesta intră în bordel pentru a-l sfida pe cuțitar, și acela al „profilului său ca o lamă de cuțit", căruia reflexul unui fular roșu ascuns sub mantaua neagră îi dă „ceva de indian". El este din nou acela al colțului străzii atunci când naratorul, ieșind discret după fuga lașă a cuțitarului și după răpirea amantei acestuia de către provocator, azvârle acolo garoafa cea roșie pe care o ținea după ureche. După cum este și — nimeni nu l-a văzut, dar toată lumea și-l închipuie, o dată provocatorul întors să moară la bordel —, vârful însângerat al cuțitului care i-a făcut o rană mortală în piept în momentul când, pregătindu-se să profite de prostituată pe un teren viran, a fost sfidat de un necunoscut. Și mai este, în sfârșit, după ce naratorul i-a luat apărarea fetei împotriva bănuielilor bandei dușmane, după ce cadavrul deranjant a fost aruncat în râu, unghiul *rancho*-ului naratorului, atunci când acesta se întoarce acasă în trandafiriul zorilor, când își vede fereastra luminată și înțelege că amanta șefului său decăzut și răzbunat îl așteaptă pentru a i se da, iar el își contemplă cu dragoste, plin de mândrie, cuțitul „scurt și ascuțit" care este perfect curat, fără nici „cea mai mică urmă de sânge". Povestirea se oprește aici; cititorul este cel care trebuie să-și imagineze scena ce va urma și celălalt instrument proeminent și trandafiriu a cărui lovitură provoacă fulgerătoarea rană a plăcerii. La fel ca și scena omorului, nici cea de amor nu este descrisă. În ambele cazuri, naratorul se mulțumește doar cu niște aluzii discrete, iar aceasta dintr-un motiv foarte simplu, pe care cititorul nu-l va descoperi decât la finalul textului, acela că este el însuși actorul principal al celor două scene. Înțelegem că, din prudență, el a preferat să treacă tot timpul, în ochii poliției, ai tovarășilor săi și ai tipilor din banda adversă, drept un simplu martor. Nu i-a putut încredința mărturisirile sale decât lui Borges. Așa cum Oedip, în tragedia lui Sofocle, îi fascina și-i înspăimânta pe spectatori înfățișându-le transpunerea în act a propriilor lor dorințe inconștiente, și naratorul din povestire înfăptuiește în realitate dubla dorință pe care autorul nu și-o poate realiza decât în imaginație și prin scris: uciderea rivalului și posedarea femeii inaccesibile.

Această povestire ocupă un loc aparte din punctul de vedere al lui Borges, din moment ce el o lasă în afara volumelor *Ficțiuni* și *Aleph*, în care își va aduna mai târziu totalitatea celorlalte povestiri, inclusiv *Apropierea de Almotasim* (nr. 14), scrisă tot în 1935. Ea va fi, în schimb, reprodusă, în 1945, în *El Compadrito* de Sylvina Bulbrich, pentru care Borges scrie *Prologul*, și, apoi, în 1951, în *Moartea și busola*, în care stă alături de alte povestiri reluate din *Aleph* și din *Ficțiuni*. Din 1936 și până în 1951, duelul cu cuțitul dispare din opera lui Borges. Povestirile abundă numai în împușcături, focuri de revolver și lovituri de spadă. Duelurile se dau acum între călău și victimă, trădător și erou, detectiv și criminal, teolog și eretic, nu între individul vestit ca periculos și provocatorul său.

Abia în 1952 reapare tema duelului cu cuțitul, duel care se încheie întotdeauna cu înfrângerea provocatorului. *Provocarea* (1952) — reeditată în 1955 sub titlul de *Cultul vitejiei* în capitolul XI, *Istoria tangoului*, din cea de-a doua ediție a biografiei închinate lui *Evaristo Carriego* (1955) — revine la tipul prim de narațiune, scurtă, fără personaj feminin și relatată la persoana a treia: un duelgiu vestit îl invită la dejun pe un vizitator anonim care, în timpul siestei, îl provoacă, îl învinge și îi taie pumnul stâng; eroul, rămas ciung, își smulge cu o lovitură de călcâi mâna atârnândă, se repede asupra adversarului său și îi despică

pântecele. Legenda, pe care naratorul se presupune că o transcrie, ezită între două deznodăminte: eroul fie îl ucide pe provocator, fie îi acordă o grație umilitoare, menindu-l unei supraviețuiri rușinoase.

Apendicele aceleiași opere din 1953 conține două presupuse scrisori de la cititori — inventate, de fapt, de Borges — care prezintă noi variante. Una spune că provocatorul, rănit la frunte, părăsește lupta, recunoaște superioritatea eroului și îi strânge acestuia mâna ca dovadă a începutului unei prietenii. Cealaltă presupune că eroul, strâns cu ușa de provocator, coboară anume garda pentru a-și atrage o tăietură la încheietura mâinii stângi, obligându-și astfel adversarul să se descopere și scoțându-i un ochi; provocatorul fuge urlând de durere în râsetele generale, iar eroul se transformă într-un justițiar de neatins și respectat de-acum înainte.

Între prima publicare a *Provocării*, în 1952, și reeditarea ei din 1955, completată cu *Două scrisori*, Borges a scris ultimele lui două povestiri, *Sudul* (februarie 1953, nr. 46) și *Sfârșitul* (octombrie 1953, nr. 47), pe care le-am rezumat mai sus. Deznodământul amândurora îl constituie un duel cu cuțitul. Dacă, în povestirile scurte, Borges se joacă cu această temă, sub forma unei permutări nesfârșite a variantelor (mecanism obsesional al gândirii față de reprezentarea angoasantă a dorinței homicide), variantele propuse de aceste povestiri sunt mult mai personale. Eroul epuizat din *Sudul* acceptă cuțitul pe care i-l aruncă provocatorul și intră în luptă ca o victimă resemnată. Invers, în *Sfârșitul*, negrul, care a mai fost învins o dată și care, în a doua luptă, ajunge să fie rănit, își revine și-și duce până la capăt funesta și implacabila răzbunare.

Prima variantă, cea din *Sudul*, exprimă vinovăția oedipiană, așteptarea, am putea spune chiar speranța pedepsei pentru că a cutezat să-și înfrunte tatăl, că i-a dorit eliminarea și a sperat să-i ia locul pe lângă mamă. Aceste teme fuseseră clar exprimate, într-o formă imaginară, în *Omul din colțul străzii roșietice*, din 1935. Moartea tatălui lui Borges, în 1938, le va fi adus, probabil, un început de realizare în realitate. Accidentul din 1938 satisface atât de bine așteptarea pedepsei, încât el va fi ascultat, fără îndoială, de mecanismele inconștiente specifice actelor ratate.

În noaptea de Crăciun, J.L. Borges se duce s-o ia pe o prietenă de la locuința acesteia. Fără să mai aștepte liftul, urcă treptele câte patru o dată în semiîntuneric, dar nu e îndeajuns de atent, visând la întâlnirea care avea să urmeze, la acea noapte de Crăciun ambiguă pe care, pentru prima dată, avea s-o petreacă fără tatăl său, singur cu mama și cu prietena sa. Ziua (în emisfera australă, e începutul verii) fusese caldă. O fereastră din fier rămăsese deschisă spre interiorul scării. Este un colț proeminent, *esquina*, care peste numai o clipă va deveni *rosada*. Borges se lovește foarte tare cu fruntea de ea, își continuă, cu toate acestea, ascensiunea și apare în fața prietenei sale sub forma unei înspăimântătoare fantome însângerate. E dus acasă. Face o septicemie. Va trebui să fie spitalizat mai multe săptămâni la rând, timp în care zace între viață și moarte. Supraviețuiește, dar el, care era deja ambliop, iată-l acum aproape orb, așa cum, în jurul aceleiași vârste, ajunsese și tatăl său.

Acest accident, intenția inconștientă care l-a provocat în mod involuntar, fantasma care și-a aflat satisfacerea prin acest traumatism și prin gravele lui consecințe fizice îi blochează lui J.L. Borges calea — impasul — pe care până în acel moment crezuse că trebuie să-și propulseze cariera literară: să devină, deosebindu-se totuși de el printr-un gust pentru „argentinitate", un emul al lui Jorge Borges, tatăl său, eseistul, traducătorul, istoricul ideilor și romancierul. Don Jorge, avocat, se retrăsese, în 1913, din afaceri din pricina unei cecități aproape totale; profitase de acest fapt pentru a călători în Europa împreună cu familia și pentru a publica, în 1919, unicul său roman, *El Caudillo* („Șeful"), al cărui titlu va fi avut, cu siguranță, puternice rezonanțe simbolice în mintea fiului său.

După accident, lui J.L. Borges nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să moară sau să producă altceva decât ceea ce scrisese până atunci. Nu-i mai rămâne altceva de făcut decât să renunțe la acea formă de competiție oedipiană și să-și continue opera la un alt nivel. Este tocmai ceea ce va face vreme de cincisprezece ani. Când își va da seama că a izbutit, accidentul, culpabilitatea oedipiană, spaima de căsătorie și de paternitate își vor fi pierdut, pentru el, importanța. Va putea să scrie *Sfârșitul*, mărturi-

sind, fără prea multă angoasă, că acum, pe această cale diferită, și-a surclasat pur și simplu tatăl, erou legendar faimos în felul unui Martin Fierro, că l-a depășit cu prețul unei cicatrice și că și-a încheiat criza de intrare în maturitate.

Tocmai acest nivel pregenital al creației literare îl voi explora acum, cu ajutorul lui Borges, povestitorul.

Dubla simetrie speculară

Vocația lui Borges a fost precoce. Biografii săi afirmă că la șapte ani a scris în engleză — limbă vorbită curent în familia sa și care îi fusese predată de bunica de origine britanică, Fanny Haslam —, un rezumat al mitologiei grecești, la opt ani prima sa povestire, *Viziera fatală*, inspirată dintr-un episod din *Don Quijote*, iar la nouă ani a tradus din engleză în spaniolă *Prințul fericit* de Oscar Wilde. Când această traducere vede lumina tiparului, mesajele de felicitare îi sunt adresate tatălui, presupusul traducător. Într-adevăr, Jorge Guillermo Borges, tatăl, poartă același prim prenume ca și Jorge Luis Borges, fiul. Om cultivat, avocat pe care cecitatea l-a condamnat la o retragere prematură din viața activă, ținând un curs de istoria psihologiei engleze, își dobândise un oarecare renume ca traducător (printr-o întorsătură cât se poate de „borgesiană" a lucrurilor, traducerea *Rubaiatelor* lui Omar Khayam realizată de el după traducerea engleză al lui Fitzgerald îi va fi atribuită fiului său, a cărui reputație literară o eclipsează atunci pe a sa), ca eseist și ca autor al unui unic roman având un titlu premonitoriu înainte de venirea la putere a lui Franco și a lui Peron: *El Caudillo* (1919) — roman pe care tatăl îi va cere fiului, ajuns un scriitor mai bun decât el, să-l rescrie, misiune pe care, până în clipa de față, Jorge Luis a tot amânat s-o ducă la bun sfârșit*. Una dintre dramele lăuntrice ale fiului va fi să semene cu tatăl său, deosebindu-se totuși de el sau, mai

* Este vorba fie de anul 1971, data primei publicări a acestui studiu (cf. *supra*, nota 1), fie de anul 1981, data apariției cărții de față. Borges a murit în 1986, amânând, așadar, pentru eternitate rescrierea romanului părintesc... (*N. t.*)

degrabă, să se diferențieze de el devenind tocmai ceea ce tatăl său visase să ajungă și nu reușise pe deplin, transferând în mod explicit această dorință asupra lui Jorge Luis: autor de romane. Pentru a face o deosebire între tată și fiu, apropiații îi spuneau primului Don Jorge (Domnul Jorge), iar celui de-al doilea Georgie (George cel mic). Acest raport dintre micul și marele George, dintre George cel mic și George cel mare se desfășoară nu atât ca între un fiu și tatăl său, cât ca între un eu și celălalt. Aduc ca probă celebrul text care încheie partea în proză a volumului *Făuritorul*, intitulată *Borges și eu*, care începe astfel: „Lui Borges — celuilalt, nu mie — i se întâmplă tot felul de lucruri. Eu nu fac altceva decât să hoinăresc prin Buenos Aires..." Și textul continuă: „Eu trăiesc, eu îmi îngădui să trăiesc, pentru ca Borges să-și poată plăsmui literatura și literatura aceasta mă justifică..." „Spinoza socotea că fiecare lucru are tendința de a-și păstra propria sa condiție (...) Eu trebuie să rămân în Borges, și nu în mine însumi (asta, presupunând că *eu însumi* exist) (...) Cu ani în urmă, am încercat să mă eliberez de el și am trecut de la mitologia mahalalei la jocul cu timpul sau cu infinitul, dar și acest joc îi aparține acum tot lui Borges, astfel încât voi fi silit să imaginez alte lucruri." Ne amintim căderea, foarte „borgesiană": „Nu știu care din noi așterne aceste rânduri"* (*Hac.*, pp. 67-68)[5].

Relația dintre Jorge Luis și Don Jorge trebuie privită din perspectiva dublei simetrii speculare. Știm, într-adevăr, că imaginea din oglindă este simetrică față de obiectul real, o dată față de planul vertical al oglinzii — imaginea așa-zis reală fiind situată în spate, la aceeași distanță în raport cu planul oglinzii ca aceea la care se află obiectul înaintea acestui plan — și, a doua oară, față de planul sagital (perpendicular pe planul oglinzii și trecând prin axa mediană a persoanei care se uită în oglindă), partea stângă a persoanei reale și a câmpului ei devenind partea dreaptă a imaginii reale a persoanei și a câmpului ei și invers. Prima simetrie dintre real și imagine este o simetrie imaginară

* Trad. rom. Cristina Hăulică, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 2, p. 162. (*N. t.*)

5 Vezi *infra*, „Cronologia povestirilor lui Borges".

sau cel puțin imaginată. Cea de-a doua, dintre dreapta și stânga, este o simetrie răsturnată. Surprindem, în această imagine speculară a corpului, originea a două dintre structurile logice fundamentale ale operei borgesiene.

Prima structură logică, bazată pe simetria verticală, în oglindă, dintre imagine și real, susține tema „eu sunt visul altcuiva". Jorge Luis este visul lui Don Jorge. Don Jorge este un om real, înzestrat cu un nume propriu. Georgie nu are un nume care să-i fie propriu; nu este cineva, ci imaginea reflectată a cuiva, este, asemenea lui Ulise în fața Ciclopului, nimeni. „Eu" nu este decât imaginea reflectată a lui „Borges". Jorge Luis, autorul, oglindește dorința de a fi autor care constituia realitatea — ea însăși imaginară — a tatălui său. Tatăl a transferat asupra lui această dorință neîmplinită, iar această dorință, fascinându-l pe fiu, l-a împins spre o existență la rândul ei imaginară. Identificarea narcisică a micuțului Georgie cu George cel mare este accentuată de destin, adică de ereditate: și unul, și celălalt sunt aproape complet orbi.

Ca orice simetrie, și aceasta este marcată de reciprocitate. În poeme și în eseuri, cu mult înainte de a o face și în povestiri, Borges profită de ea, creând jocuri infinite. Ființa imaginară se consideră ființă reală, capabilă să creeze personaje, până în ziua când iluzia i se spulberă și se descoperă pe sine ca neexistând decât ca o reflectare speculară, ca un vis al altcuiva; este tema din *Ruinurile circulare*. Reciproc, realitatea nu este, poate, decât reflectarea unei imagini. De unde nenumăratele referiri la filosofiile idealiste și solipsiste de care Jorge Luis Borges luase cunoștință asistând de foarte devreme la discuțiile dintre Don Jorge și Macedonio Fernandez (căruia J.L. Borges îi va consacra un studiu biografic în 1960). De unde, de asemenea, și scurtul text, pe jumătate eseu, pe jumătate proză, intitulat *Everything and nothing* (*Hac.*, pp. 58-61), în care Dumnezeu conchide: „Nici eu nu sunt; și eu am visat lumea așa cum tu ți-ai visat opera, iubite Shakespeare, iar între înfățișările visului meu te afli tu, care ești, ca și mine, mulți și nimeni"*.

* Trad. rom. Cristina Hăulică, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 2, p. 158. (*N. t.*)

Cea de-a doua structură logică este derivată din simetria sagitală inversată, în oglindă, între dreapta și stânga. Ea se găsește la originea raționamentelor expuse de Borges în povestirile sale dedicate trădătorilor și ereticilor, în care dreapta și stânga sunt tratate ca niște simboluri curente ale binelui și răului. Dumnezeu s-a întrupat nu în Iisus, ci în Iuda, deoarece, pentru ca păcatele oamenilor să fie răscumpărate, trebuia ca dublul inversat al supremei înțelepciuni divine să atingă adâncul cel mai de jos al ticăloșiei umane (*Trei versiuni ale lui Iuda*).

În plus, această structură logică este asociată cu aceea a timpului circular. Legătura logică dintre circularitate și specularitate este destul de clară: copilul nu intră în timpul cronologic decât o dată cu acceptarea dublei interdicții oedipiene privind incestul și paricidul; timpul circular, figurare simbolică a cercului înăuntrul căruia fuzionează mama și copilul, este timpul dinainte de sevraj, dinainte de separarea copilului de mamă, un timp al infinitei repetări a plăcerii provocate de sânul ei dătător de lapte, de îngrijirile ei mângâietoare și de melodia fermecătoare a glasului ei. Printr-un subtil artificiu de logică, naratorul din *Nemuritorul* pune în legătură intrarea în relația speculară cu ieșirea din timpul repetiției. „Pentru că nu poate exista repetiție, omul drept trebuie să elimine (să epuizeze) actele cele mai infame, pentru ca ele să nu mânjească viitorul și pentru a grăbi venirea împărăției lui Iisus." În povestirea *Teologii*, unul dintre ei, care a combătut Oglinda și erezia „specularilor", a negat că omul ar fi alcătuit din doi dubli inversați; dar n-a făcut, astfel, decât să nege ceea ce afirma dublul său, celălalt teolog. Amândoi, care rivalizaseră anterior pentru a combate erezia Roții, cu „anularii" ei, conform căreia totul se repetă, mor repetitiv arși de vii la fel ca ereticul pe care îl condamnaseră la moarte pe rug. A fost nevoie ca fiecare să moară ca să înțeleagă că nu gândise și nu acționase așa cum o făcuse decât pentru a repeta o scenă anterioară. A fost nevoie ca fiecare să moară pentru a se reuni, prin moarte, cu dublul său din oglindă, rival inversat, imagine de sine de neatins.

O versiune „păgână" a simetriei sagitale întâlnim în povestirea *Nemuritorul* care deschide volumul *Aleph*. În cea mai veche Antichitate, niște Nemuritori au construit dincolo de Gan-

ge un oraș a cărui faimă trece prin veacuri și peste mări și țări. În momentul când, plecat în căutarea lui, naratorul, un centurion roman, ajunge până la fluviul a cărui apă dă nemurire și pe malul căruia fusese construit orașul, Nemuritorii îl distruseseră deja de nouă secole. „Cu relicvele ruinurilor lui, ridicaseră pe același loc orașul smintit pe care-l vizitasem: un fel de parodie sau de revers, precum și templul închinat zeilor iraționali care stăpânesc lumea și despre care nu știm nimic, în afara faptului că nu seamănă cu oamenii. Construirea lui a fost ultimul simbol pe care Nemuritorii au înțeles să-l lase; aceasta marchează o etapă în care, apreciind că totu-i zadarnic, s-au hotărât să trăiască în reculegere și pură speculație."* Nemurirea este simetricul inversat al morții; viața psihică, simetricul inversat al lumii fizice; iar inconștientul, simetricul inversat al conștientului.

Să mai notăm, tot aici, că unui spațiu simetric îi corespunde un timp al repetiției. „Totul, între muritori, are valoarea irecuperabilului și hazardului. În schimb, între nemuritori, fiecare act (și fiecare gând) este ecoul altora care l-au precedat în trecut, fără scop vizibil, sau prevestirea fidelă a altora, pe care le vor repeta în viitor până la vertij. Și nu există nimic care să nu se piardă printre oglinzile neobosite."** Muritorii trăiesc în timpul cronologic: numai complexul lui Oedip îngăduie acceptarea inevitabilei morți. Copilul care trăiește în timpul circular, timpul repetiției, se crede nemuritor.

N-aș mai termina dacă mi-aș propune să trec în revistă toate textele lui Borges construite pornind de la simetria speculară sagitală. *Loteria din Babilonia*, de pildă, o dezvoltă sub forma unui echilibru răsturnat, dar la fel de aleatoriu, al câștigurilor și pierderilor, al recompenselor și pedepselor, al nașterilor și morților, întruchipare simbolică a condiției umane. *Tema trădătorului și a eroului*, *Forma spadei*, *Moartea și busola* etc. pornesc de la simetria inversată dintre călău și victimă, detectiv și vinovat etc.

* Trad. rom. Darie Novăceanu, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 2, p. 22. (*N. t.*)

** *Ibid.*, p. 24. (*N. t.*)

Să ne întoarcem însă la biografia lui J.L. Borges. Până în 1938, dubla sa simetrie speculară față de Don Jorge a funcționat cu extremă precizie. Simetrie reciprocă, dat fiind că Don Jorge, la fel ca tatăl lui Proust, aprobă vocația fiului său și îl scutește de a mai fi obligat să-și câștige existența, asigurându-i cele necesare din punct de vedere material.

Simetria verticală paralelă este izbitoare între cei doi. Fiul dorește să devină om de litere așa cum tatăl său și-l dorise și în domeniile în care încercase el să ajungă: eseuri, critică, poezie, traduceri. Simetria sagitală inversată nu este, nici ea, mai puțin evidentă. Pentru părinte, engleza este limba nobilă, limba literaturii; nu admite decât spaniola clasică; încolo, aceasta este limba slugilor. Jorge Luis se opune eticii paterne, dedicând mai multe lucrări limbii și literaturii argentiniene, aducând în scenă oamenii din mahalale, cu bătăile, casele lor suspecte și tangourile lor. Procedând astfel, el se supune unui model patern simetric și invers, acela al scriitorului, filosofului idealist și teoreticianului limbii vorbite în Buenos Aires, prieten cu tatăl său, Macedonio Fernandez.

Dar simetria se manifestă și într-o formă încă și mai subtilă. Tatăl său a publicat în 1919 unica sa operă romanescă. Fiul publică în 1835 o unică culegere de povestiri, inspirate fiecare dintr-un fapt divers, real sau fictiv, și a căror origine să găsește în cartea altcuiva; este vorba despre *Istoria universală a infamiei*. O singură povestire din tot acest volum este originală, pe de-a-ntregul inventată, dar cu câtă dificultate, de autorul însuși, *Omul din colțul străzii roșietice*. Până la moartea tatălui său, J.L. Borges nu-l poate, așadar, depăși pe acesta. Autoanaliza declanșată de accidentul de la Crăciunul din 1938 îi permite o conștientizare profundă a acestei duble simetrii, speculare și sagitale, față de tatăl său și tocmai exprimând-o simbolic în povestirile sale va reuși el să-și depășească atât dependența față de această simetrie, cât și față de tatăl său.

Codul bibliotecii totale

În 1938, prin urmare, după moartea lui Don Jorge, Jorge Luis trebuie să-și câștige existența. Găsește o slujbă obscură de bi-

bliotecar adjunct într-o bibliotecă municipală de la periferie. Aici, un singur coleg, atunci când, în 1942, este aproape să câștige Premiul Național de Literatură pentru *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941), îl întreabă dacă este rudă cu scriitorul. După căderea lui Peron (care îi retrăsese acestui opozant slujba de bibliotecar numindu-l controlor al prețului păsărilor în piețe), Borges este numit, în 1955, profesor la Universitate și director al Bibliotecii Naționale, repetând, în acest din urmă post, soarta lui Groussac, scriitor argentinian ca și el și, ca și el, orb. Între timp, tema Bibliotecii, adică a codului capabil să genereze toate operele posibile, și-a făcut apariția în povestiri.

Tema are o logică proprie, diferită de cea descrisă mai sus a dublei simetrii speculare. Este logica unui cod oarecare, funcționând numai pentru el însuși, în el însuși, desprins, aparent, de orice realitate, fără vreo putere asupra acesteia, prin dezvoltarea unor consecințe pur interne, stricte și ineluctabile, împinse până la extremă, până la absurd, până la o monstruozitate inumană.

O scurtă povestire despre Melanchton, din *Istoria universală a infamiei*, oferise deja o variantă a acestei structuri: condamnat la Infern pentru că în timpul vieții susținuse cu încăpățânare că credința, fără caritate, este suficientă pentru atingerea mântuirii, Melanchton nu-și dă seama că este mort și damnat; continuă să redacteze, imperturbabil, aceeași teză, agravându-și astfel tot mai mult — dar nu tocmai acesta este adevăratul infern? — cazul.

Textul esențial este, evident, povestirea *Biblioteca Babel*. Lumea este o carte, iar marea carte a lumii este un turn al lui Babel. Realitatea simbolică (inepuizabila imbricare a hexagoanelor care constituie celulele Bibliotecii după modelul unui stup, nesfârșitele combinații ale celor 25 de semne ortografice — 22 de litere ale alfabetului, 2 semne de punctuație și 1 spațiu pentru intervale — care alcătuiesc toate cărțile posibile), această realitate simbolică rămâne singura existentă; nu mai există (cu o singură excepție, pe care o vom vedea ceva mai departe) nici realitate fizică sau biologică, nici realitate imaginară. Lăsată singură, doar pe seama ei, privată de reglementarea pe care i-ar putea-o aduce interacțiunea cu celelalte două ordini de realitate, funcționând într-un mod care ar putea părea schizoid, ordinea simbolică o ia razna, așa cum se va întâmpla mai târziu în teatrul lui Ionesco. Nenumăratele cărți ale acestei biblioteci „universale" nu au, în general, nici un sens în ele însele, iar dacă apare totuși vreunul este din pură întâmplare. Dumnezeu a murit, omul a murit. Nici în ceruri și nici pe pământ nu mai există altceva decât deriva, fără margini, fără origine și fără scop, a sensului, plecând de la un sistem structural cu mii de dimensiuni. Nu mai există nimic în afara splendorilor și zădărniciilor polisemiei discursului, materializate în nenumăratele galerii de oglinzi trimițând la infinit de la una la alta, care apar în aproape toate povestirile lui Borges și pe care Alain Resnais le-a transpus cinematografic în *Anul trecut la Marienbad*, în timp ce un recitator anonim citește tocmai o pagină din Borges aleasă de autorul dialogurilor, Alain Robbe-Grillet. Dar dacă nu există, de fapt, decât o singură galerie, mereu aceeași și mereu alta în funcție de unghiul sub care cade lumina, de iluziile de perspectivă și de jocul imaginilor virtuale?

Povestirea lui Borges dezvoltă cu o rigoare extremă două paradoxuri. Primul paradox este acela al inteligibilului și ininteligibilului. Biblioteca nu are, în spațiu, centru sau periferie, iar în timp, început sau sfârșit; este o pură sincronie inteligibilă, care dezvoltă sub formă de serii, în afara oricărui cadru spațio-temporal, o lege, o ordine, o combinatorică. Însă toate produsele acestei inteligibilități pure, nenumăratele lucrări nici una identică, dar dintre care nici una, prin aplicarea principiului indiscernabilelor, nu se deosebește de cea mai apropiată decât prin prezența sau absența unui semn, sunt, dacă le privim separat, excepție făcând hazardul, ininteligibile. Ceea ce se află la temelia comunicării dintre oameni, ordinea simbolică, este totodată, dacă este redusă la o pură combinatorică, dacă structura sa este exclusiv fonologică și deloc semantică, și ceea ce generează incomunicabilitatea, babelismul, ceea ce face imposibilă comunicarea autentică între oameni. Să notăm, în trecere, că Biblioteca are toate caracteristicile inconștientului nu numai după Freud, ci și după Lacan: este universală, eternă și, în plus, structurată ca un limbaj. A privi Biblioteca ca pe o metaforă a inconștientului rezumă, prin urmare, cel dintâi paradox.

Cel de-al doilea paradox este cel al recipientului și conținutului. Biblioteca Babel nu conține nici o carte, sacră sau profană, pierdută sau proiectată, care ar conține, la rândul ei, explicația Bibliotecii. Cu toate acestea, scrie naratorul povestirii, „această epistolă inutilă, de cuvinte goale, există deja într-unul din cele treizeci de volume din cele cinci rafturi dintr-unul din hexagoanele fără de număr — și, bineînțeles, există și negarea ei"*.

Această a doua contradicție se află, așadar, situată pe versantul metonimic, nu metaforic, ca până acum, al limbajului. Dacă facem distincția dintre limbă și vorbire, așa cum procedează Saussure și naratorul din *Biblioteca Babel*, nici o vorbire, într-adevăr, nu va putea vreodată să dea seamă de structura limbii. Dar ce posibilitate mai rămâne atunci de a studia științific această structură? Care este, într-o epistemologie structuralistă, statutul unui tratat de lingvistică? Din perspectiva lingvisticii saussuriene, ce statut se cuvine să-i acordăm enunțului saussurian fundamental, cel care face distincția dintre limbă și vorbire: acest enunț este un fapt de vorbire sau un fapt de limbă?

Această a doua contradicție mai apare și într-o altă variantă. Dacă numărul combinațiilor aleatorii ale celor 25 de semne rămâne finit, chiar dacă e foarte mare — cum și este —, rezultă că, teoretic, este posibilă inventarierea tuturor enunțurilor posibile având un format dinainte definit. Un enunț pronunțat în realitate de un interlocutor oarecare nu poate fi niciodată nou; el nu face decât să repete un enunț deja scris în cerul inteligibil al acestui inventar ideal. „A vorbi înseamnă a cădea în tautologie", scrie, contradictoriu și ironic, naratorul acestei povestiri, poate cel mai original din întreaga operă a lui Borges.

Matematicianul Le Lionnais a calculat că numărul cărților conținute în *Biblioteca Babel* este de 25 la puterea 1 312 000[e]. Fiecare carte conține, într-adevăr, 410 de pagini a câte 40 de rânduri cu câte 80 de caractere fiecare, adică: 410 x 40 x 80 = 1 312 000 spații libere pentru fiecare carte în parte, între care cele 25 de semne ale alfabetului universal din care toate cărțile sunt alcătuite trebuie să fie repartizate într-un mod de fiecare dată altul. Chiar dacă nu este infinită în sensul matematic al termenului, cifra de $25^{1\,312\,000}$ este atât de mare, încât depășește orice posibilitate omenească nu numai de realizare, ci și doar de reprezentare. Voi demonstra aceasta printr-un exemplu având legătură cu tema însăși a povestirii.

* *Biblioteca Babel*, trad. rom. Darie Novăceanu, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 1, p. 309. (*N. t.*)

Să încercăm să procedăm la o estimare aproximativă a numărului de cărți de care am avea nevoie dacă am vrea și am putea să transcriem totalitatea vorbelor rostite sau scrise de oameni de când au început să vorbească.

Să estimăm numărul mediu de oameni care trăiesc simultan la 2 miliarde și jumătate (estimare insuficientă pentru momentul actual și exagerată pentru începuturile umanității). Să plasăm începuturile umanității vorbitoare cu 38 000 de ani înainte de Iisus Hristos (numărul de ființe omenești vii și vorbitoare dinainte de această perioadă fiind infim în comparație cu cifra medie de 2 miliarde și jumătate pe generație). Să presupunem, apoi, o medie foarte generoasă de 5 generații de oameni pe secol, ceea ce face 4 000 de generații pentru cele 400 de secole scurse până la noi de la data stabilită arbitrar ca origine. Ajungem la următoarea estimare a numărului total de oameni existenți sau care au existat: 4 000 generații x 2,5 miliarde de oameni = 10 000 miliarde de oameni = 10^{13}.

Câte semne verbale folosește un om, în medie, în întreaga sa viață? Să presupunem, tot într-o estimare foarte largă, că vorbește și scrie 5 ore, în medie, pe zi, timp de 50 sau 60 de ani de viață vorbitoare. Rezultă cam 20 000 de zile sau 100 000 de ore. Într-o oră, un om actual citește un text de 25 de pagini dactilografiate, a câte maxim 4 000 de semne pe pagină, altfel spus folosește 100 000 de semne verbale pe oră. O ființă umană poate, prin urmare, să emită oral sau în scris, în întreaga sa viață, o cantitate de cuvinte și fraze echivalând cu 100 000 de semne pe oră vreme de 100 000 de ore, adică 10 miliarde de semne verbale: 10^{10}.

De câte cărți ar fi nevoie, în termenii Bibliotecii Babel (1 312 000 semne pe carte, cifră pe care o vom rotunji, pentru simplificare, la 1 000 000 = 10^6), pentru a transcrie totalitatea discursului verbal sau scris produs de un om în întreaga sa viață?

Răspunsul este: $10^{10}/10^6 = 10^4$, adică în jur de 10 000 de cărți pentru fiecare ființă umană.

Totalitatea celor 10 000 miliarde de ființe umane existente sau care au existat ar fi putut, prin urmare, să producă până în momentul de față, în ritmul de 10 000 de cărți fiecare, un total de 100 milioane de miliarde de cărți:

$$10^4 \times 10^{13} = 10^{17}.$$

Chiar și înmulțind sau împărțind cu 10, ceea ce ar fi fabulos, pe de o parte, numărul de generații și, pe de altă parte, numărul de litere emise într-o viață de om, acest rezultat s-ar modifica de la 10^{17} la 10^{15} sau la 10^{19}, ceea ce nu ar schimba cu nimic demonstrația mea. Oricât de mare ar putea fi marja de eroare a estimărilor mele succesive, ordinea de mărime a rezultatului final se situează, oricum, undeva între 10^{15} și 10^{20}.

Chiar dacă enormă ca valoare absolută, cifra aceasta rămâne derizorie în comparație cu numărul total al cărților din Bibliotecă: $25^{1\ 132\ 000}$. Dacă toate mesajele enunțate de toți oamenii morți sau vii de când a început omenirea să vorbească ar fi fost înregistrate, transcrise și tipărite, cărțile care ar rezulta, chiar dacă n-ar putea fi rânduite în nici o bibliotecă reală, tot n-ar ocupa decât un spațiu infim în ideala Bibliotecă Babel.

Chiar dacă numărul oamenilor ar continua să crească într-o constantă progresie geometrică ajungând de zece ori mai mare decât este în momentul de față, chiar dacă, în viitor, oamenii ar petrece tot mai mult timp vorbind și scriind și ar face-o din ce în ce mai repede, emițând, să zicem, un volum de zece ori mai mare de mesaje decât o fac în prezent, chiar dacă omenirea ar ajunge să trăiască milioane și chiar miliarde de veacuri, numărul cărților viitoare posibile nu ar atinge vreodată decât cel mult o cifră variind între 10^{25} și 10^{30}, ceea ce ar ocupa un spațiu cu infim mai puțin infim decât cel pe care-l ocupă cărțile prezente și trecute din etern de neumpluta Bibliotecă Babel.

Borges se joacă pornind de la un fapt care, din punct de vedere intelectual, este binecunoscut, dar pe care rareori încercăm să ni-l reprezentăm: toate ființele omenești vorbind și scriind în toate limbile trecute, prezente și viitoare nu vor reuși să rostească decât o mică parte din totalul combinațiilor posibile de semne verbale susceptibile a avea sens într-o limbă oarecare.

De unde tot acest interes al lui Borges pentru această problemă? Mama, transmițându-i copilului codul lingvistic, îi oferă acestuia posibilitatea de a comunica infinit cu ea: chiar dacă le-ar fi dat să trăiască miliarde de ani împreună nefăcând altceva decât să-și vorbească, ea și el n-ar reuși să epuizeze nici măcar a miliarda parte din tot ce se poate spune între ei. Borges nu va fi voind oare să spună că, deși lipsit în el însuși de sens, corpul nostru conține, cu condiția să-i furnizăm un cod, un potențial infinit de sens căruia totalitatea oamenilor trecuți, prezenți și viitori nu fac, de-a lungul vieților lor, decât să-i actualizeze niște variante de fiecare dată diferite ca formă și întotdeauna aceleași ca fond? Inconștientul nu este doar anatomia fantastică a corpului, erudiția nu este numai forma modernă a fantasticului. În punctul în care corpul se articulează cu codul, în care copilul mai întâi vorbește și apoi scrie pentru mama sa, a cărei gură vorbește și, apoi, a cărei mână scrie pentru el, inconștientul propune discursului niște posibilități combinatorice fantastice ca număr, formă și conținut. Din acest punct de vedere, inconștientul, locul psihic al articulării dintre cod și corp, este prin excelență lucrul inepuizabil, lucrul fantastic. Prin el, un om este o persoană și fiecare om este toți oamenii. Prin el, dragostea mamei și imaginea corpului fac din limbaj și din logica pe cale de a se naște un obiect tranzițional, în sensul lui Winnicott, mai eficace și mai durabil decât orice urs de pluș sau orice păpușă, un obiect sursă de jocuri și de plăceri infinite.

Căutarea codului tuturor codurilor

Călătoria mitică a naratorului prin Biblioteca Babel este o explorare simbolică a corpului mamei — sân hrănitor care este, totodată, și gură vorbitoare, o gură care-l învață pe copilul fermecat codul fonologic —, explorare repetată, de către Borges co-

pil, și în legătură cu bunica sa care, vorbindu-i englezește, îl introduce pe tărâmul vrăjit al lecturii literaturii fantastice engleze, biblioteca paternă fiind foarte bogată din acest punct de vedere. Fiecare hexagon este o figurare metonimică a acestui corp: posedă un tub pentru respirație, o latrină, deschizături și scări pentru a putea trece spre hexagoanele învecinate și un cabinet pentru a putea „dormi în picioare". Dincolo de ironia acestei din urmă expresii (povestirea și această bibliotecă se prezintă ca o poveste de dormit în picioare) se ascunde poziția fetală, aceea a copiilor încă nenăscuți în pântecele-sicriu al mamei. De-a lungul acestei traversări a sânului matern, naratorul întâlnește mulți rivali, „inchizitori" pasionați și ei să pătrundă misterul marii cărți a acestui corp. Toți sunt de sex masculin. Diferența dintre sexe nu există în Biblioteca Babel, ceea ce echivalează cu a spune că este negată. Tocmai pentru că este negată, în această Bibliotecă limbajul se reduce la un cod fonologic lipsit de orice dimensiune semantică, iar cea de-a doua articulare a limbajului (în sensul lui Martinet) este presupusă de către Borges ca fiind independentă de prima.

Criticii au observat încă de multă vreme că sentimentele de iubire, paternă și maternă, sunt marile absente din povestirile lui Borges. Femeia nu apare decât ca un obiect sexual acordat drept răsplată învingătorului (*Omul din colțul străzii roșietice*) sau ca o falsă recompensă care grăbește pierzania unui fals învingător (*Mortul*). Ea este o ființă bună de violat sau, simetrie inversă, o ființă care, precum *Emma Zunz*, va întoarce împotriva bărbatului o falsă acuzație de viol, obținând în felul acesta o irefutabilă justificare pentru a-l ucide fără teamă de represalii.

Să ne întoarcem la imaginile cele mai arhaice ale corpului. Să le căutăm într-o povestire, *Nemuritorul*, a cărei structură logică am analizat-o ceva mai sus. Iată cele trei descrieri succesive pe care naratorul-explorator pornit în căutarea Orașului Nemuritorilor le oferă în capitolul II.

Prima descriere. Se trezește în satul troglodiților. Este „târât și legat, într-o nișă de piatră oblongă, nu mai mare decât un mormânt obișnuit (...) Avea marginile umede (...) O durere surdă-mi zdrobea pieptul (...) Am încercat să ies la vedere și-am strigat ca un disperat"*. E vorba despre o fantasmă a nașterii.

A doua descriere. Naratorul izbutește să pătrundă, trecând printr-un puț, o peșteră și un labirint, în Orașul Nemuritorilor. „Abundau coridoarele fără ieșire, ferestrele înalte ce nu puteau fi ajunse, ușile arătoase ce dădeau în celulele minuscule sau în câte un puț, iar scările erau inversate, cu treptele și balustradele în jos. Altele, înșiruite aerat pe latura unui zid monumental, mureau fără să ajungă în nici o parte, după câteva răsuciri prin negura de sus a cupolelor."** Este o variantă a Bibliotecii Babel: un cod care o ia razna.

Imediat după această a doua descriere, urmează traducerea ei sub formă de imagine a corpului. Este relatarea coșmarului pe care această vizită i l-a provocat naratorului în nopțile următoare. „Nu vreau să-l [acest oraș] descriu; un haos de cuvinte eterogene, un corp de tigru sau de taur în care foiesc în mod monstruos, uniți și urându-se, dinți, organe și capete, pot (așa cred) să fie niște imagini aproximative."*** Este, nici mai mult, nici mai puțin, decât o fantasmă a unui corp dezmembrat și monstruos.

Punctul decisiv îl constituie însă compararea acestui corp distrus, cu organele dispersate și autonome, cu un haos verbal. Cunoaștem interpretarea lacaniană a stadiului oglinzii: copilul jubilează contemplându-și imaginea propriului corp unificat și anticipând, astfel, imaginar stăpânirea asupra lui. Această interpretare nu se aplică la Borges. Am văzut deja semnificația diferită pe care o are, pentru el, relația speculară. Aici, dimpotrivă, putem înțelege în cursul cărei experiențe surprinde copilul Borges unitatea corpului său rupt în bucăți. Această experiență este aceea a învățării vorbirii, a limbii spaniole vorbite învățate de la mama sa și a limbii engleze vorbite învățate de la bunica sa dinspre tată. Codul care o ia razna constituie o aluzie la dificultățile

* Trad. rom. Darie Novăceanu, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 2, p. 16. (*N. t.*)

** *Ibid.*, p. 19. (*N. t.*)

*** *Ibid.* (*N. t.*)

binecunoscute pe care le întâmpină copiii crescuți într-un anturaj bilingv. Dualitatea codurilor fonologice, adăugată caracterului arbitrar al fiecăruia dintre ele, provoacă tulburări simbolizate prin mitul Turnului Babel: tulburări ale vorbirii (a vorbit foarte prost la început, spune în amintirile sale mama lui, doamna Leonor Borges) și tulburări ale proceselor psihice secundare incipiente. De unde, prin compensație, suprainvestirea ulterioară a logicii — a tuturor logicilor — și curiozitatea, în general, pentru coduri în formele lor cele mai diverse, așa cum este ea exprimată în mai multe poeme din *El Hacedor*:

> *Labirinturi, jocuri de cuvinte, embleme.*
> *(Baltasar Gracián)*

> *Atlasuri și enciclopedii, Orient*
> *Și Occident, veacuri și dinastii,*
> *Simboluri, cosmos și cosmogonii.*
> *(Poema darurilor)*

Stăpânirea codului reprezintă, pentru Borges, condiția stăpânirii corpului și a fantasmelor, legate de imaginile arhaice ale corpului, conceperii, nașterii, explorării interne și dezmembrării. O frază fonologic și semantic corectă, ceva mai târziu un discurs articulat în mod riguros, iar încă și mai târziu o povestire construită după un număr cât mai mare posibil de structuri formale corect îmbinate reprezintă, pentru el, condiția de coerență a propriului corp. Dacă cuvântul are vreun sens, acesta este cel de a da un sens corpului. Mai înainte de a numi și de a clasifica lucrurile, cuvântul vorbește despre locurile imaginare ale corpului și o face cu dublul sau chiar triplul sens care îl caracterizează, dat fiind că el vorbește, o dată, plecând de la ele, a doua oară, despre ele și, în al treilea rând, pentru ele.

Plecând de aici, devine de înțeles căutarea, figurată mai întâi simbolic în *Biblioteca Babel* și exprimată, mai apoi, pe față în titlul celei de-a doua culegeri de povestiri (*Aleph*), căutare a unui cod unic și primar care ar fi codul tuturor codurilor, căutare a punctului pornind de la care totul s-ar articula, totul s-ar lămuri, totul

ar deveni comprehensibil: Aleph sau Zahir sau Numele rabinic al Divinității sau acel Trandafir Galben pe care cavalerul Gianbattista Marino îl întrezărește în clipa morții: „Marino a văzut roza, întocmai cum Adam trebuie să o fi văzut în Paradis, și a simțit că ea există prin propria-i eternitate și nu prin vorbele închinate de poet, și că putem, desigur, să menționăm sau să ilustrăm, dar nu să exprimăm cu adevărat, și că imensele și trufașele tomuri care urzeau, într-un colț al odăii, o penumbră aurită nu alcătuiau (așa cum vanitatea lui o năzuise) o oglindă a lumii, ci doar un fapt infim care venea să i se adauge acestei lumi".

„Asemenea iluminare a cunoscut Marino în preajma morții sale, și poate că Homer și Dante au cunoscut-o și ei" (*Hac.*, pp. 43-44*).

Unul dintre textele care îl exprimă cel mai bine este *Parabola palatului* (*Hac.*, pp. 55-57). Palatul prin care „Împăratul Galben" îl conduce pe poet este în același timp o grădină și o bibliotecă, un labirint când real, când alcătuit din oglinzi. El mai reprezintă, de asemenea, un atlas, un joc de perspective, o clasificare pe categorii a culorilor. Realitatea se confundă, în el, cu visul. „La piciorul penultimului turn, poetul (...) declamă scurta alcătuire (...) care (...) i-a hărăzit nemurirea și moartea. Textul s-a pierdut; sunt unii care spun că ar fi constat doar dintr-un vers; alții, dintr-un singur cuvânt. Neîndoielnic și de necrezut e, însă, faptul că în poem se afla, întreg și minuțios, palatul uriaș, cu fiece ilustru porțelan și fiece desen de pe fiece porțelan și cu penumbrele și luminile amurgurilor și orice clipă nefericită ori norocoasă a glorioaselor dinastii de muritori, de zei și de dragoni care au sălășluit în el începând din trecutul ce nu cunoaște capăt." **

Această minipovestire beneficiază de două deznodăminte simetrice și inverse. În primul: „Împăratul izbucni: *Mi-ai răpit palatul!*, și spada de fier a călăului îi seceră poetului viața". Cel de-al doilea este dedus din principiul indiscernabilelor: „În lume nu

* *Un trandafir galben*, trad. rom. Cristina Hăulică, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 2, p. 149. (*N. t.*)

** Trad. rom. Cristina Hăulică, în Jorge Luis Borges, *Opere*, ed. cit., vol. 2, pp. 155-156. (*N. t.*)

pot exista două lucruri egale; a fost de ajuns (...) ca poetul să rostească poemul pentru ca palatul să dispară, abolit, parcă, și fulgerat de ultima silabă. (...) urmașii lui [ai poetului] caută încă, și nu vor mai găsi în veci, cuvântul care să cuprindă universul"*.

Posedarea jubilatorie a numelui transferă dinspre sânul matern spre cuvânt fantasma atotputerniciei și fecundității. Ea repară angoasa distructivă și fracționantă provocată de separarea de mamă atât în momentul sevrării, cât și în cel al scenei primitive, angoasă pe care o retransmite oroarea de oglinzi. În acest punct, carnea se face verb. Codul lingvistic, principiu și model al tuturor codurilor, poartă astfel amprenta interiorului carnal al mamei din care emerge și împreună cu care face corp comun. Nostalgia acestei fuziuni falice între sânul matern și cuvânt, între corp și cod, se exprimă prin căutarea mistică evocată în povestirile de acest tip. Simbolul prin intermediul căruia corpul și codul ar fi surprinse și condensate într-un recipient prim și generativ, într-un ipotetic principiu semnificant din care ar decurge toți ceilalți semnificanți, Borges îl întrevede, dar nu-l poate numi. El reprezintă etapa iluziei, în sensul lui Winnicott, necesară copilului pentru a se putea desprinde de corpul mamei și a începe să înțeleagă lumea în termeni de diferență. Este forma mentală a obiectului tranzițional. Copilul accede la simbolic jucându-se liber cu procesele gândirii ca și cum ar fi părți ale corpului sau păpuși. În acest simbol, visat ca fiind unul și nediferențiat, care ar conține toate opozițiile pertinente de sunete și de termeni, diferența dintre sexe rămâne negată, o singură și aceeași atotputere de iubire și ură fiind unificată în el; toate acestea pun bazele posibilității de sens. Aceasta este intuiția extremă atinsă de Borges în regresia lui creatoare.

Originalitatea lui Borges

În ce anume constă originalitatea lui Borges ca scriitor? A primenit două genuri literare tradiționale, pe care, copil fiind, le

* *Ibid.*, p. 156. (*N. t.*)

descoperise în biblioteca paternă: genul povestirii și pe acela al literaturii fantastice. Până la el, povestirile erau compuse pornindu-se de la o teorie subînțeleasă, filosofică, morală, teologică sau psihologică, și pe care ele aveau îndatorirea de-a o ilustra. Borges își construiește cu totul altfel povestirile: pornind de la niște logici derivate din forme arhaice ale imaginii corpului. Până la el, literatura fantastică explorase diferite domenii aparținând științelor naturii și celor ale spiritului: fizică, biologie, cosmologie, sociologie, parapsihologie. Borges nu face operă originală atunci când, înscriindu-se în această tradiție, alcătuiește, în colaborare, o antologie a zoologiei fantastice sau atunci când, în *Nemuritorul*, descrie o arhitectură fantastică ce calchiază realizările barceloneze ale lui Gaudi ori, în *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, o metafizică fantastică inspirată din idealismul lui Berkeley și de Macedonio Fernandez. Borges a primenit, în schimb, acest gen imaginând o fonologie fantastică, o stilistică fantastică, o toponimie fantastică, o lexicologie fantastică, o epigrafie fantastică, o paleografie fantastică — pe scurt, o lingvistică fantastică, ajungând chiar, mai înainte ca acesta să se fi afirmat și să se fi făcut cunoscut, până la un structuralism fantastic. Un fantastic al erudiției? Judecată exactă, dar restrictivă. Povestirile lui Borges ne oferă, într-adevăr, mult mai mult decât un simplu fantastic el editării de texte, al trimiterilor la surse, al traducerii sau al comentariului literar. Într-un mod mult mai general, mult mai nou, mult mai în rezonanță cu cercetările actuale cele mai avansate în materie de grafuri, sisteme, modele, structuri, Borges inventează un fantastic al codului, care, la rândul său, îi deschide nenumărate porți, cum ar fi un fantastic al spațiului, al timpului sau al înțelegerii...

Ce interes poate prezenta o investigare a operei sale dintr-o perspectivă psihanalitică? Acela de a ne lăsa să întrezărim procesele psihice inconștiente active în cazul unui om infirm, al unui mare timid, al unui copil crescut între patru pereți de niște femei abuzive, rămas toată viața sub protecția și dependența de mama sa și necăutând alte femei decât pentru întâlniri foarte scurte; procese inconștiente care i-au înlesnit crearea unei opere de geniu în plan cultural și vindecarea, printr-o sublimare restauratoare, în plan personal.

Înțelegerea acestor procese impune recurgerea la o serie de noțiuni descoperite de Melanie Klein: angoasa de fragmentare și de distrugere a corpului, simbolizarea primară și cea secundară, reparația, constituirea obiectelor interne. Problematica oedipiană este, fără îndoială, prezentă și activă la Borges. Dar, exceptând *Omul din colțul străzii roșietice*, *Mortul* și *Emma Zunz* — în cele din urmă două povestiri implicarea fiind, de altfel, mai mult intelectuală decât emoțională —, problematica oedipiană l-a inspirat cu atât mai puțin pe Borges în elaborarea operei sale cu cât el avea cunoștință despre Freud și despre esențialul teoriilor acestuia, iar referințele, aluziile, atingerile și privirile aruncate fugar în direcția psihanalizei fac parte din considerabila lui erudiție, ca și din bagajul cultural al epocii noastre. Complexul lui Oedip a devenit, în prezent, mult prea cunoscut și mult prea ușor de recunoscut atunci când își manifestă prezența într-o operă aflată în curs de elaborare pentru ca autorii contemporani, dacă vor să fie cu adevărat novatori, să-și mai poată sprijini pe el procesul obligatoriu inconștient al creației literare. Geniul lui Borges a stat în imaginarea, chiar atunci când Melanie Klein își efectua descoperirile și fără să fi avut cunoștință de ele, a unei noi forme de literatură care să constituie deopotrivă o realizare imaginară și o reprezentare simbolică a câtorva dintre descoperirile acesteia.

Borges, bibliotecarul orb, n-a putut fi scriitor decât pentru că mama sa, seară de seară, îi citea așa cum o mai făcuse deja o dată pentru soțul său atins de o aceeași cecitate și de un același demon al scrisului, decât pentru că ea a scris după dictare textele cele mai originale și cele mai personale ale fiului său pe măsură ce acesta le compunea. Imagine a două ființe într-un singur trup. Căruia ea îi este ochi, mână și sân, iar el, creier și apendice. El este gura care ascultă gura ei. Amândoi sunt un același cod în limbi diferite, Turn Babel, bibliotecă totală și toate plăcerile Babilonului. Acest corp fuzionat, această gură cuvântătoare le vorbesc amintirilor, imaginilor și emoțiilor pe care fiecare dintre noi, într-un mod mai mult sau mai puțin obscur, le-a păstrat despre ceea ce a reprezentat o etapă decisivă din propria sa geneză psihică.

Atunci când stau și îmi pun întrebări cu privire la plăcerea atât de intensă pe care o simt citindu-l și recitindu-l pe Borges, gândul mă duce la un poem din *El Hacedor*, deloc citat, din pricina, desigur, turnurii lui aparent foarte puțin borgesiene și al cărui final sintetizează, pentru mine, ceea ce, de-a lungul întregii sale opere, mi se pare că a încercat Borges să transmită, experiența lui crucială de copil și de povestitor, operația prin care codul, un cod oarecare, i-a permis să ordoneze și să comunice tot ceea ce el simțise în privința propriului corp și în aceea a celuilalt corp, de care primul nu s-a diferențiat, încă, total, corpul mamei, corpul unei grădini, corpul unui cartier de la periferie.

Iată câteva extrase din acest poem intitulat *Începând studierea gramaticii anglo-saxone* (*Hac.*, pp. 113-114):

La capătul a cincizeci de generații...
Mă întorc pe malul opus al unui mare fluviu...
La cuvintele aspre și laborioase
Pe care cu o gură devenită azi praf și pulbere
Le-am folosit în zilele lui Northumbrie și Mercie
Mai înainte de a fi Haslam și Borges...
Simboluri ale altor simboluri, aceste cuvinte îmi par
Niște variante ale englezei sau germanei ce va să vină.
....
Lăudat fie infinitul
Labirint al efectelor și cauzelor
Care, înainte de-a-mi pune dinainte oglinda
În care nu voi vedea pe nimeni sau voi vedea pe un altul,
Îmi oferă contemplarea pură
A unui limbaj al zorilor.

Borges este povestitorul zorilor limbajului. El ne face să împărtășim uimirea plină de voioșie a copilului care descoperă că trupul său coincide cu un cod și că se poate juca cu acest cod așa cum, până atunci, mama sa și el se jucaseră fiecare cu corpul celuilalt. Ne transmite beția de a gândi că nici o viață și nici chiar toate viețile tuturor oamenilor din trecut, din prezent și din viitor nu vor fi suficiente pentru a epuiza polisemia simbolurilor și

combinațiile infinite permise mulțumită indiferent cărui cod. A demonta, cu scopul de a le stăpâni, mecanismele acestei polisemii și ale acestor combinații devine, atunci, un mijloc pentru a repara timpul care fuge, a evita moartea care se repetă în fiecare despărțire, un mijloc pentru a depăși groaza pe care ne-o inspiră oglinzile ce ne trimit o imagine fragmentată, mutilată, a propriului nostru corp atunci când se reflectă în ele cealaltă imagine, periculoasă și dezirabilă, a unui sân sau a unui cuțit.

Sami-Ali își încheie cartea *Despre proiecție* (1970) cu ideea unei activități sintetice a aparatului psihic generată de procesul primitiv al proiecției, „care face corpul să apară ca o schemă a tuturor schemelor". O dată în plus, artistul l-a devansat pe omul de știință. Borges avusese această intuiție cu treizeci de ani mai devreme și și-a petrecut cincisprezece ani din viață ca să ne-o povestească.

CRONOLOGIA POVESTIRILOR LUI BORGES

Prezenta cronologie cuprinde povestirile scrise și publicate de Borges între 1935 și 1953, pe care el le-a adunat în volumele *Ficțiuni* și *Aleph*. Ea mai cuprinde, de asemenea, și cele 12 narațiuni din *Istoria universală a infamiei*, ce le premerg (1933-1935): culegere în care a apărut și povestirea nr. 13, prima din noua serie. Toate aceste texte sunt numerotate după data primei lor publicări, care este urmată de o cifră, de pildă 1935-14; fiecare narațiune sau povestire este, astfel, numerotată în ordine cronologică, de la 1 la 47.

Abrevieri:
I.I.: *Istoria universală a infamiei* (1935)
I.E.: *Istoria eternității* (1936)
Fic.: *Ficțiuni* (1944)
Al.: *Aleph* (1949)
Hac.: *El Hacedor* (*Făuritorul*) (1950)

1927 – Feb. — „Leyenda policial" („Poveste polițistă", versiunea I, apărută în revista *Martin Fierro*, a lui 1935-13: „Omul din colțul străzii roșietice".

1928 – „Hombres pelearon" („S-au bătut niște bărbați"), versiunea II a „Omului din colțul străzii roșietice", apărută cu subtitlul „Dos esquinas" în culegerea de eseuri intitulată *El idioma de los Argentinos*, care,

pe lângă această nuvelă, o mai cuprinde și pe cea intitulată „Sentirse in muerte".

1933 -1 – 12 aug. — „Înspăimântătorul mântuitor Lazarus Morell" (*I.I.*).

1933-2 – 19 aug. — „Furnizorul de nedreptăți Monk Eastman" (*I.I.*).

1933-3 – 26 aug. — „Văduva Ching, pirata" (*I.I.*).

1933-4 – 30 sept. — „Neadevăratul impostor Tom Castro" (*I.I.*).

1933-5 – Sept. — „Oglinda de cerneală" (*I.I.*).

1933-6 – Sept. — „Sala statuilor" (*I.I.*).

1933-7 – Sept. — „Dezinteresatul asasin Bill Harrigan" (titlul versiunii I: „Omul de la margini") (*I.I.*).

1933-8 – 9 dec. — „Necuviinciosul maestru de ceremonii Kotsuké no Suké" (*I.I.*).

1934-9 – Ian. — „Profetul mincinos Hakim de Merv" (titlul versiunii I: „Chipul profetului") (*I.I.*).

1934-10 – Iun. — „Un teolog în moarte" (titlul versiunii I: „Teologul" [este vorba de Melanchthon] (*I.I.*).

1934-11 – Iun. — „Istoria celor doi care au visat" (*I.I.*).

1934-12 – (Dată neprecizată: 1934 sau 1935) — „Vrăjitorul amânat", publicată direct în 1935 (*I.I.*).

1935 – *Istoria universală a infamiei*, ed. I, republicare a volumului a celor 12 povestiri, nrr. 1-12 și a povestirii nr. 13; în următoarea ordine: 1, 4, 3, 2, 7, 8, 9, 13, 10, 6, 11, 12, 5; trad. fr.: ed. II spaniolă (1954), căreia i se adaugă ed. II spaniolă a *I.E.* (1936), sub titlul: *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité* (Éd. du Rocher, Monaco, 1958, epuizată; apoi, col. „10/18", 1964).

1935-13 – „Hombre de la esquina rosada", versiune definitivă a „Omului din colțul străzii roșietice", publicată direct în 1935 (*I.I.*).

1935-14 – „Apropierea de Almotasim", publicată direct în 1936 (*I.E.*, apoi *Fic.*).

1936 – *Istoria eternității*, ed. I, culegere de texte cuprinzând povestirea 1935-14; trad. fr.: ed. II spaniolă (1953), căreia i se adaugă ed. II a *Istoriei universale a infamiei* (1935).

1939-15 – Mai — „Pierre Ménard, autorul lui *Don Quijote*" (*Fic.*).

1939-16 – Apr. — „Biblioteca Babel", sub primul ei titlu: „Biblioteca totală" (*Fic.*).

1940-17 – Mai — „Tlön Uqbar Orbis Tertius" (*Fic.*).

1940-18 – Dec. — „Ruinurile circulare" (*Fic.*).

1941-19 – Ian. — „Loteria din Babilonia" (*Fic.*).

1941-20 – Apr. — „Cercetarea operei lui Herbert Quain" (*Fic.*).

1941-21 – „Grădina potecilor ce se bifurcă" (*Fic.*).

1941 – *Grădina potecilor ce se bifurcă*, culegere a 8 povestiri, în ordinea următoare: 17, 14, 15, 18, 19, 16, 20, 21; va fi republicată ca Prima parte din *Ficțiuni* (ed. I 1944, ed. II adăugită 1956, ed. III adăugită 1967; trad. fr. La Croix du Sud, ed. I 1951, ed. II adăugită 1967).

1942-22 – Mai — „Moartea și busola" (*Fic.*).

1942-23 – Iun. — „Funes cel ce nu uită" (*Fic.*).

1942-24 – Iul. — „Forma spadei" (*Fic.*).

1943-25 – Feb. — „Miracolul secret" (*Fic.*).

1944-26 – Feb. — „Tema trădătorului și a eroului" (*Fic.*).

1944-27 – Aug. — „Trei versiuni ale lui Iuda" (*Fic.*).

1944 – *Ficțiuni*, ed. I; reia 1941 și adaugă în Partea a doua *Artificii*, culegere de 6 povestiri, în ordinea următoare: 23, 24, 26, 22, 25, 27; trad. fr., cf. ed. II spaniolă, 1956.

1944-28 – Dec. — „Biografia lui Tadeo Isidoro Cruz" (*Al.*).

1945-29 – Sept. — „Aleph" (*Al.*).

1946-30 – Feb. — „Deutsches Requiem" (*Al.*).

1946-31 – Mai — „Cei doi regi și cele două labirinturi" (*Al.*).

1946-32 – Nov. — „Mortul" (*Al.*).

1947-33 – Feb. — „Nemuritorul" (*Al.*).

1947-34 – Apr. — „Teologii" (*Al.*).

1947-35 – Mai-iun. — „Casa lui Asterion" (*Al.*).

1947-36 – Iun. — „Căutarea lui Averroes" (*Al.*).
1947-37 – Iul. — „Zahirul" (*Al.*).
1948-38 – Sept. — „Emma Zunz" (*Al.*).
1949-39 – Feb. — „Scriptura zeului" (*Al.*).
1949-40 – Mai — „Istoria războinicului și a prizonierei" (*Al.*).
1949-41 – „Cealaltă moarte", dată ipotetică; publicată direct în 1949 (*Al.*).
1949 – *Aleph*, ed. I; culegere alcătuită din 13 dintre cele 14 povestiri precedente (cu excepția lui 31: *Cei doi regi și cele două labirinturi*); în următoarea ordine: 33, 32, 34, 40, 28, 38, 35, 41, 30, 36, 37, 39, 29; ed. II adăugită 1952; prima trad. fr. sub titlul *Labyrinthes*, 1953, conține doar nrr. 33, 40, 39, 36; a doua trad. fr. completă a ed. II spaniole din 1952, sub titlul *L'Aleph*, La Croix du Sud, 1967.
1950-42 – Aug. — „Așteptarea" (*Al.*).
1951-43 – Aug. — „Abenhacan el Bokhari, mort în labirintul său" (*Al.*).
1951 – *La muerte y la brujula* (Moartea și busola), culegere a unor povestiri publicate deja în *Ficțiuni* și *Aleph*: 13, 38, 42, 23, 24, 26, 21, 25, 22.
1952-44 – Apr. — „Omul din prag" (*Al.*).
1952 – *Aleph*, ed. II reia textul din 1949, introducând, între nrr. 39 și 29, în ordine: 43, 31, 42, 44.
1952-45 – Sept.-oct. — „Secta Fenix" (*Fic.*).
1953-46 – Feb. — „Sudul" (ed. spaniolă: *Fic.*; trad. fr.: *Hac.*).
1953-47 – Oct. — „Sfârșitul" (ed. spaniolă: *Fic.*; trad. fr.: *Hac.*).
1953 – *Istoria eternității*, ed. II, textul din 1936 adăugit; vol. I din *Opere complete*.
1954 – *Opera poetică*, vol. II din *Opere complete*.
1954 – *Istoria universală a infamiei*, ed. II, textul din 1935 adăugit; vol. III din *Opere complete*.
1955 – *Evaristo Carriego*, ed. II; vol. IV din *Opere complete*.
1956 – *Ficțiuni*, ed. II, reia textul ed. I (1944), adăugând la sfârșit 3 noi povestiri, în ordinea: 47, 45, 46; vol. V din *Opere complete*; trad. fr., La Croix du Sud, ed. I 1951, după 1944; ed. II 1967, după 1956; totuși, povestirile 47 (*Sfârșitul*) și 46 (*Sudul*), absente din această traducere franceză, sunt traduse în *L'Auteur et autres textes*, 1960.
1957 – Vol. VI (*Discuții*, eseuri, 1932) și vol. VII (*Aleph*, 1952) din *Opere complete*.
1960 – Vol. VIII (*Otras Inquisiciones* [*Alte investigări*], trad. fr. *Enquêtes*, 1937-1952) din *Opere complete*.
1960 – *El Hacedor* (*Făuritorul*) cuprinde 24 de texte în proză (un fel de minipovestiri), scrise primele patru în 1936, celelalte între 1954 și 1959; 24 de poeme scrise între 1958 și 1960; și, la rubrica *Museu*, 6 texte jumătate în proză, jumătate în versuri, cele mai vechi datând din 1946; vol. IX din *Opere complete*. Trad. fr., *L'Auteur et autres textes*, La Croix du Sud, 1964, cuprinde, pe lângă *El Hacedor*, biografia lui *Macedonio Fernandez* (1940) și *Antologia personală* (1961).
1970 – *Relatarea lui Brodie* (trad. fr., Gallimard, 1972).
1975 – *Cartea de nisip* (trad. fr., Gallimard, 1978).
1977 – *Roz și albastru* (trad. fr., Éd. de la Différence, 1978).

IV

DE LA OROAREA DE VID LA GÂNDIREA ASUPRA EI: PASCAL

Spaima de vid la Pascal, copil bolnav

La 19 iunie 1623 se naște la Clermont, în Auvergne, Blaise Pascal. Despre prima lui copilărie se cunosc foarte puține lucruri. Gilberte, sora sa mai mare, viitoarea doamnă Périer, venise pe lume cu trei ani și jumătate înainte, la 1 ianuarie 1620. Antoinette, „mama lui era, deși tânără, foarte pioasă și milostivă"; sărmanii de care se ocupa aveau intrare liberă în casa sa. Aici, Blaise este alăptat de o doică. La vârsta de un an, el „căzu bolnav de lingoare"; „însă această lâncezeală era însoțită de alte două aspecte care nu sunt obișnuite: una că nu putea vedea apă fără a cădea imediat pradă unor stări de mânie extrem de aprinse; și a doua, încă și mai ciudată, că nu suporta să-și vadă tatăl și mama unul aproape de celălalt; primea mângâierile ambilor, separat, cu plăcere; dar imediat ce aceștia se apropiau unul de celălalt, începea să se zbată cu o violență ieșită din comun; toate aceste manifestări s-au întins pe mai bine de un an, pe parcursul căruia boala nu a făcut decât să se agraveze; a ajuns atât de departe, încât toți îl priveau de parcă ar fi fost gata să moară" (*Memoriu* întocmit de domnișoara Marguerite Périer, nepoata sa). O protejată a mamei, acuzată de Étienne, tatăl micuțului Blaise, că i-ar fi deochiat copilul, este pusă să-i facă acestuia descântece. Ea îi administrează o cataplasmă cu ierburi speciale. Vreme de o zi, Blaise prezintă toate semnele morții: „nu avea nici puls, nici

glas, nici simțire, se răcea". După care începe să caște, își redobândește temperatura normală, suge, își recapătă cunoștința și se vindecă definitiv în câteva zile atât de „lingoare", cât și de fobii.

La 5 octombrie 1625, se naște Jacqueline, a doua soră. Blaise a împlinit douăzeci și șapte de luni. Episodul traumatic al bolii sale este definitiv încheiat, dar e limpede că aceasta, dacă va fi existat efectiv pe parcursul întregului al doilea an al vieții lui, a coincis parțial cu sarcina mamei sale.

Aceasta moare la puțin timp după aceea, la vârsta de douăzeci și opt de ani, în 1626 — nu se știe în ce împrejurări —, pe când „fratele meu nu avea decât trei ani", precizează Gilberte Périer în a sa *Viață a domnului Pascal*[1].

În 1631, Étienne își vinde funcția de președinte al Camerei de Apel din Clermont, instalându-se la Paris până în 1638, împreună cu cei trei copii ai săi și cu guvernanta lor, Louise Deffaut. Frecventează academia de savanți ce gravitează în jurul Părintelui Mersenne și se dedică instruirii fiului său, care nu va cunoaște nici preceptor, nici vreo instituție școlară și care-și dovedise excepționala înzestrare intelectuală de foarte devreme: „de îndată ce fratele meu atinse vârsta la care i se putea vorbi, apărură semnele unei inteligențe cu totul ieșite din comun, prin observațiile pe care le făcea mereu în legătură cu orice" (activitate care, probabil, se ivise la vârsta de trei ani, altfel spus după încheierea cu bine a episodului traumatic); „pe măsură ce creștea, forța raționamentelor lui sporea, în așa fel încât își depășea mereu vârsta"[2].

Ce concluzie poate trage un psihanalist pe baza acestor date? Prezența, la acest copil, a unei dezvoltări precoce a Eului, urmată de cea a gândirii. Repetarea suferinței provocate de separarea de mamă, mai întâi ca urmare a ocupațiilor caritabile ale aceste-

---

1 Mai trebuie adăugat și că Étienne Pascal și Antoinette Bégon s-a căsătorit în 1616 sau 1617, că el era mai vârstnic cu zece ani și că primul lor copil, o fetiță născută în decembrie 1617 și botezată Antoinette, n-a supraviețuit.

2 *Viața domnului Pascal scrisă de sora lui, doamna Périer, op. cit.* [trad. rom. Maria și Cezar Ivănescu, în Pascal, *Cugetări*, Ed. Aion, 1998. (*N. t.*)]

ia, apoi a venirii pe lume a unei surori și, până la urmă, a unei morți premature, încercare atenuată de prezența unei surori mai mari și a unei doici, apoi a unei guvernante. Traversarea unei crize grave între vârsta de unu și doi ani, criză ale cărei aspecte medicale și organice ne scapă, dar pe care nu avem cum să n-o apropiem de depresia anaclitică din luna a opta descrisă de Spitz și, oricum, de binecunoscuta depresie din prima copilărie. În sfârșit, existența a două fobii isterice, dintre care una — nu suporta să-și vadă părinții împreună — trimite la angoasa scenei primitive, iar cealaltă — aversiunea provocată de apă — evocă un tip de angoasă încă și mai vechi, fără doar și poate, frica micuțului față de tot ceea ce curge din corpul său (urină, excremente, flatulații; mai precis, cele trei categorii de elemente: lichide, solide, gazoase, cărora Pascal, savantul, le va studia, mai târziu, legile generale care le reglementează echilibrul): pe scurt, teama de vid. Sarcina mamei sale n-a putut decât să agraveze aceste două fobii, prin dovada pe care o aducea despre contactul intim al părinților și prin greutatea pântecelui său gravid, care îl va fi trimis pe copil, mai mult ca sigur, la propria sa frică de golirea de sine.

Blaise Pascal va fi întotdeauna fragil, plăpând, sensibil la frig și suferind. De-a lungul întregii sale vieți bolnăvicioase, va suferi de un gol în trup. Pe parcursul întregii sale existențe științifice, va căuta centrul de greutate al figurilor și elementelor pe care le va studia. Căci dacă a evoluat mai degrabă spre cercetarea științifică decât spre psihoză e pentru că, dată fiind precocitatea Eului său, el a simțit, probabil, că gândirea poate cuprinde, poate conține și conteni vidul, acest hău al conținătorului, al recipientului, putând astfel, încă de la vârsta de un an, să se apere de angoasa primordială, aceea de a fi golit dinăuntrul propriului corp, printr-o fobie care i-a atribuit acestei angoase nu un obiect interior, ci proiectat în exterior, apa. Obiect fobic pentru angoasă, dar și obiect contrafobic pentru gândire, care-l transformă în obiectul ei de studiu: modalitate de a-l controla supunându-l cunoașterii. Între 1646 și 1651, anul morții tatălui său, deci între vârsta de 23 și, respectiv, 28 de ani, Blaise Pascal nu va înceta să se preocupe de echilibrul „licorilor". Câteva secole mai târziu, Freud, asemenea multor alți savanți, fără îndoială, va aplica, descoperind obiectele psihanalizei și corpul inconștientului, o organizare isterico-fobică asemănătoare.

Vidul și fizica

Constructorii de fântâni din Florența îi vor atrage atenția lui Galileo Galilei asupra unui fapt pe care acesta îl va verifica experimental: în pompele aspirante, apa nu urcă niciodată mai mult de 32 de picioare. Torricelli reface experiența, mai întâi tot cu apă, apoi cu „argint viu" (sau mercur), mai elastic, deoarece coloana lui se oprește la 2 picioare și 3 degete, de unde trage concluzia, fără a o și demonstra însă, că presiunea aerului este cea care echilibrează coloana lichidă. Părintele Mersenne aduce știrea acestor fapte din Italia la Paris în 1644. În octombrie 1646, un prieten al lui Étienne Pascal, intendentul de fortificații Pierre Petit, aflat în trecere prin Rouen, oraș în care, din 1639, Étienne funcționează pe postul de comisar al regelui pentru impozite, îi informează pe tată și pe fiu despre aceste experiențe. Blaise le face împreună cu tatăl său, apoi singur, multiplicându-le și diversificându-le cu o nestăpânită energie și imaginație; consemnează rezultatele acestor experiențe, în parte reale, în parte efectuate numai în minte, într-un opuscul intitulat *Noi experiențe privitoare la vid*[3].

Ce anume îl face, astfel, să ardă pe Pascal-fiul — căci el arde, pe rând, de dorința de a găsi, apoi de a demonstra și, în sfârșit, de o foarte vie ardoare polemică față de cei care aduc obiecții dovezilor sale? Își dorește să demonteze o noțiune care, de la Aristotel, născocitorul ei, încoace, trece drept o lege de necontestat a naturii: oroarea de vid (totul este umplut cu amestecuri, în grade diferite, ale celor patru elemente: apă, aer, pământ, foc; iar natura mai degrabă ar pieri decât să tolereze golul). La acest tânăr savant care se dedicase, până atunci, cercetărilor matematice

3 *Expériences nouvelles touchant le vide*, Paris, Pierre Margat, octombrie 1647.

(un *Tratat despre sunete*, un *Eseu pentru conice*, o *Mașină aritmetică*), această dragoste fulgerătoare pentru echilibrul lichidelor și această pledoarie în favoarea vidului în natură nu se datorează numai unor considerații științifice: Pascal apără aici o intuiție personală, intuire a unui fapt căruia i-a făcut și căruia încă îi păstrează, colmatată, experiența intimă în propriul său corp. Acest fapt este în sfârșit exteriorizat, făcut vizibil în partea de sus a tuburilor, seringilor sau țevilor din sticlă atunci când lungimea lor depășește înălțimea maximă a coloanei de lichid cu care acestea sunt umplute, este făcut, de asemenea, tangibil degetului* care cu greu se străduiește să se extragă din aspirația exercitată de foalele și de sifoanele pe care le menține astupate sub apă.

Pascal procedează în doi timpi. Mai întâi, după ceea ce se putuse constata în experiențele de la Rouen, rămâne prudent, mulțumindu-se cu un enunț de compromis: natura are, în general, oroare de vid, dar „poate să-l suporte", de exemplu, atunci când acesta este produs în eprubete și pompe; prin urmare, „forța acestei orori este limitată". Putem recunoaște aici, susținând acest enunț, un proces contrafobic. Apoi, într-un al doilea moment, organizează la Clermont, în tovărășia cumnatului său, Florin Périer, și a câtorva notabilități și fețe bisericești, experiența crucială, bazată pe metoda variațiilor concomitente (19 septembrie 1648): la poalele vulcanului stins din Dôme, coloana de argint viu se oprește la 26 degete, 3 linii și jumătate; în vârful muntelui, la 23 degete și 2 linii; la jumătatea drumului, la 25 degete; pe urmele lor, tovarășii lui Florin Périer repetă experiența, cu același succes, între baza catedralei și vârful turlei acesteia, între temelia și acoperișul unei case cu mai multe etaje. La primirea acestor vești, Pascal verifică el însuși variația, la Paris, urcându-se în turnul Saint-Jacques, apoi în interiorul unei case înalte. Triumf total, de care depune imediat mărturie *Relatarea marii experiențe privind echilibrul licorilor*[4].

* Cf. titlul micului tratat pascalian, reprodus în nota imediat precedentă, titlu care, literal, s-ar putea traduce și astfel: „Noi experiențe la atingerea vidului (cu vidul)". Idiomatic, folosirea lui *touchant* („referitor la", „privitor la", „în ceea ce privește" etc.) în acest context nu reprezenta, pentru Pascal, unica opțiune lingvistică posibilă. El chiar atinsese vidul, golul: realizase imposibilul însuși, materializând deopotrivă, în co-prezența, gândirea și „supra-sensibilul"... (*N. t.*)

Ipoteza lui Torricelli e demonstrată: efectele atribuite ororii de vid se datorează „greutății și presiunii aerului". Oroarea de vid nu era decât o „spaimă imaginară". De altfel, natura nici „nu este capabilă de pasiune"; ea nu simte nici simpatie, nici antipatie, doar „indiferență"; oroarea de vid nu reprezintă decât „un fel de a vorbi care nu este propriu", ci „metaforic". Și Pascal denunță atunci, la adepții înfocați ai ororii de vid, primatul unei filosofii întemeiate mai mult pe discurs decât pe proba realității: aceștia au „exercitat pe întrecute acea putere a spiritului căreia în școli i se spune Subtilitate, dar care, ca soluții ale adevăratelor dificultăți, nu oferă decât vorbe goale, lipsite de orice temei". Înțepătura îl vizează în special pe Descartes, rămas, din acest punct de vedere, tradiționalist, considerând universul umplut cu o „materie subtilă", „imperceptibilă și necunoscută", totuși nu mai puțin reală. Descartes, așa cum se știe, pretinde a explica totul prin trei substanțe, sufletul, având ca esență gândirea, corpul, a cărui esență este întinderea, și unirea — cu totul misterioasă — a sufletului cu trupul. El nu poate justifica de ce pot fi corpurile constituite în primul rând din spațiu decât dacă spațiul e dens, plin de materie și lipsit de vid. Se menține, așadar, pe o poziție critică față de experiențele lui Pascal. Pascal ripostează recurgând la căutarea mediei armonice între extreme, pe care o învățase de la matematicienii din Academia Mersenne și pe care o va aplica, mai târziu, în mod strălucit, în calculul probabilităților, la condiția mărimilor și a naturii umane, aceasta impunându-i, de-acum, distincția fundamentală dintre ordinile de realitate: corpul este compus, dar nu din spațiu pur, ci din materie și formă; există un „spațiu gol, (...) având lungime, lățime și adâncime, nemișcat și capabil să primească și să adăpostească un corp de aceeași lungime și formă"; spațiul gol — la fel ca și timpul, de altfel — nu este nici corp, nici spirit; „de unde se

4 *Récit de la grande expérience de l'équilibre des liqueurs*, Paris, Charles Savreux, octombrie 1648.

poate vedea că există o diferență la fel de mare între neant și spațiul gol ca și între spațiul gol și corpul material; și că, în felul acesta, spațiul vid ocupă poziția de mijloc între materie și neant".

Astfel, pentru Pascal, nu natura, ci gândirea este cea care are oroare de vid. Vidul nu mai este absența, negânditul, de nenumitul. Devine o componentă necesară a fizicii, o realitate definită, delimitată, având locul ei precis. Ceea ce Pascal, copil, proiectase înăuntrul lui însuși cu o spaimă de moarte, Pascal, tânărul, proiectează în afară, în natură. El proiectează, totodată, asupra celei din urmă ceea ce, în disperarea lui de copil, constituise antiteza și, fără îndoială, contraponderea acestui vid: gravitația, greutatea. „Dat fiind că efectele greutății masei de aer cresc sau scad după cum aceasta crește sau scade, ele ar înceta cu totul dacă ne-am afla deasupra aerului": descoperire a principiului barometrului și anticipare a stării de imponderabilitate ce nu va fi verificată decât în zilele noastre (în legătură totuși cu atracția astrelor, noțiune necunoscută pe vremea lui Pascal). „La rândul lor, licorile" (adică lichidele) apasă în funcție de înălțimea, nu de lățimea lor: de unde inventarea, de către Pascal, a principiului mașinii hidraulice. „Centrul de greutate" este cel care dă, până la urmă, seamă de toate echilibrele: solide, lichide și gazoase. Și tot el explică de ce, în partea superioară a tuburilor mai lungi decât necesită aceste echilibre, apare vidul.

Astfel, în fizica pascaliană, greutatea (gravitația) și vidul se înțeleg și se completează. Pe urmele lui Galilei și Torricelli, Pascal a admis și a dovedit că efectele gravitației au limite, că însăși gravitația e limitată și că aceleași limite le are și presupusa oroare de vid. Iată de ce, pentru el, ceea ce se opune vidului nu este atât gravitația, cât nelimitatul, infinitul. Totul, în natură, are limite, chiar și de ordinul infinitului mare sau al infinitului mic. Natura nu are mai multă dorință de infinit decât o oroare de vid. Ca și această oroare, și dorința aparține gândirii. Dar nu Pascal savantul, ci Pascal filosoful va trage această concluzie, din care va face, chiar, una dintre temeliile teoriei lui despre om.

Vidul și metafizica

După moartea tatălui său, urmată de o scurtă perioadă mondenă și de o noapte mistică, Pascal, devenit apologet, inventează un argument nou și puternic în favoarea religiei creștine: aceasta a cunoscut cel mai profund omul. Nu numai că Biblia, așa cum este ea comentată de Sfântul Augustin și de Jansénius, descrie cel mai aproape de adevăr psihologia umană reală, dar însăși istoria sfântă dă seamă de urzeala de „contrarietăți" care caracterizează această psihologie. În cadrul omenirii și în fiece om se succed trei stadii:

— stadiul naturii primitive, în care creatura rămâne unită cu creatorul ei, în care omul, pe scara creației, are ca proprietate și ca punct de echilibru rațiunea discursivă, altfel spus spiritul geometric care îl situează, medie armonică, la egala distanță de instinctul animalelor și de înțelegerea intuitivă proprie îngerilor;

— stadiul păcatului originar, în care omul trăiește în disperarea și în golul pierderii lui Dumnezeu, în care este coborât la rang de animal, în care cele trei pofte (*libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi*: dorința de plăcere, dorința de știință și dorința de putere) detronează rațiunea în avantajul senzațiilor, imaginației, vanității, obiceiului, forței;

— starea de mântuire, făcută posibilă prin sacrificiul lui Iisus Hristos, în care mizeria și măreția se află în echilibru, în care inima permite depășirea cărnii și a plăcerilor ei, a spiritului și orgoliului său, în care harul și varianta sa laică, spiritul de finețe, inserându-se nu în raționalitate, ci în sensibilitatea empirică a omului, îi prilejuiesc acestuia momente de înțelegere intuitivă, înălțându-l la nivelul îngerului.

Trei stadii care, la Blaise Pascal, se hrănesc nu numai dintr-o desăvârșită cunoaștere și o ferventă meditație asupra textelor sfinte, ci și, fără îndoială, din întreita experiență care i-a marcat prima copilărie: fericirea primă, traumatismul aproape mortal cu urmări de neșters asupra corpului său și, în fine, salvarea în și prin gândire.

Trei stadii în care regăsim, aplicată în domeniul psihologiei, una dintre liniile de forță ale demersului său intelectual: ierarhi-

zarea ordinilor distincte de realitate și tratarea fiecărei realități în parte în funcție de ordinea căreia îi aparține: „Aproape toți filosofii confundă ideile lucrurilor, vorbind spiritual despre lucrurile corporale și corporal despre cele spirituale" (cugetarea 197[5]).

Pascal este cel dintâi filosof laic care dezvoltă niște noțiuni ce ne vor deveni familiare abia o dată cu Freud, cum ar fi dorința (pe care el o numește *libido* sau concupiscență), angoasa (pe care o numește plictiseală), narcisismul (pe care îl include la rubrica amorului-propriu). El presimte existența conflictului („contrarietățile"), a mecanismelor de apărare („distracția", „neîncetata trecere de la pentru la contra"), a fantasmei (imaginația, această „nebună a casei"), a organizării topice a aparatului psihic („cele trei ordini"). *Cugetările* lui ne permit să întrezărim existența unei întregi rețele de combinații și interacțiuni între subsisteme psihice, despre care nu pot să ofer, aici, decât o privire extrem de sumară.

Resortul dialectic care pune în mișcare această rețea și care se află la originea condiției umane este opoziția dintre om și Dumnezeu, dintre neant și totul, dintre mizeria prezentă și aspirația după o măreție trecută, pe scurt, dintre vid, lăuntric de data aceasta, și obiectul infinit, singurul capabil să potolească dorința: „Căci ce altceva ne strigă, până la urmă, această lăcomie și această neputință, dacă nu faptul că în om a existat, odinioară, o adevărată fericire, din care nu i-au mai rămas, astăzi, decât un semn și o urmă goală, pe care el se străduiește în van să o umple cu tot ceea ce-l înconjoară, căutând în lucrurile absente sprijinul pe care nu-l primește de la cele prezente, dar pe care acestea nici n-ar putea să i-l dea, deoarece prăpastia aceasta infinită nu poate fi umplută decât de un obiect infinit și nepieritor?" (cugetarea 146). Există, în om, „o natură capabilă să facă binele", însă „această capacitate e goală" (cugetarea 117): echivalent interior al spațiului vid exterior postulat de *Tratatul despre echilibrul licorilor*, principiu prim al psihologiei, așa cum celălalt fusese al fizicii.

---

5 Ed. Z. Tourneur–D. Anzieu, A. Colin, p. 155.

Că vidul interior nu poate fi umplut decât de divin, mai exact de un Dumnezeu-Persoană, reprezintă, în analiza pascaliană, o a doua etapă, care ține în primul rând de o argumentație apologetică. Conform perspectivei psihanalitice alese de mine, vidul interior nu este, de altfel, decât în al doilea rând lipsa a ceva sau a cuiva: a sânului parțial și atotputernic, a mamei de care sugarul este legat în chip fantasmatic. Într-un prim moment însă, el reprezintă o slăbiciune în a conține o pierdere nu a obiectului, ci a ființei, o hemoragie de substanță vitală. Există, la Pascal, un presentiment al acestei psihogeneze: plictiseala apare în relația cu sine însuși mai înainte de a se continua în relația cu altul: „Astfel, omul este atât de nefericit, încât ar ajunge să se plictisească, fără altă cauză de plictiseală, din pricina chiar a felului în care e făcut" (cugetarea 134). Sub denumirea de „plictis" [*ennui* — *N. t.*], care în secolul al XVII-lea avea sensul tare, de „chin", de „suferință", pe care noi îl dăm, astăzi, angoasei, Pascal oferă o pătrunzătoare descriere a acestui moment de-nceput, neîncetat prezent în adâncul sufletului: „*Plictis.* — Nimic nu e mai greu de îndurat pentru un om decât să nu facă nimic, să nu aibă pasiuni, o ocupație, distracții, îndatoriri. El își simte atunci neantul, abandonul, insuficiența, dependența, neputința, vidul. Nestăpânit, el nu va face decât să scoată fără încetare din adâncul sufletului său plictiseala, tristețea, amărăciunea, ciuda, disperarea" (cugetarea 672*). Această remarcabilă analiză existențială (Pascal va fi considerat pe drept cuvânt principalul precursor al existențialismului) anunță, într-o formă intuitivă, multe dintre rezultatele cercetării psihanalitice viitoare asupra angoasei: prematuritatea și disperarea nou-născutului, sentimentul de neputință radicală, dependența de altul pentru satisfacerea nevoilor fizice și psihice, separația trăită ca o respingere și ca o distrugere. Pascal îl anticipează nu numai pe Freud, care nu va lua în considerare decât două niveluri, angoasa orală a separației și angoasa falică a castrării, ci și pe Winnicott, Bettelheim și Bion, ajungând, la capătul enumerării lui descriptive, până la angoasa originară de vid.

---

* Nr. 131, Pascal, *Cugetări*, ed. cit., p. 207, traducere modificată. (*N. t.*)

Acest vid central și prim este, de obicei, mascat, pentru că spiritul, care are groază de el, ridică, pentru a se apăra împotriva lui, bariere și fortificații: distracțiile, pasiunile, ocupația, „mișcarea" căreia i se dedau oamenii, încrederea acordată produselor obiceiurilor sau ale imaginației. *„Divertisment.* — Oamenii neputând să se vindece de moarte, de ticăloșie, de ignoranță, au hotărât, pentru a fi fericiți, să nu se mai gândească la ele" (cugetarea 131*). După acest model, pe care noi l-am desemna, astăzi, prin termenul de clivaj și de răsturnare în contrariu, Pascal unifică explicarea diferitelor „contrarietăți" aparente: murim pentru nimic, dar rămânem, totodată, peste măsură de atașați de viață; admirația contrabalansează nepăsarea; vanitatea, disperarea. „Orgoliul ține în cumpănă și înlătură toate mizeriile" (cugetarea 477). Din nou, aceeași analogie cu gravitația și cu echilibrul corpurilor! Omul este în mod natural scos în afara lui însuși, pentru că ființele și lucrurile exterioare îl atrag, el putând, astfel, să fugă de sine. Nu se gândește la el însuși decât dacă este silit de o boală gravă sau de o criză morală, stări pe care Pascal le-a cunoscut foarte bine.

Angoasa constituie faptul psihic fundamental, atât de fundamental pentru Pascal, încât pe ea și numai pe ea o amintește atunci când meditează la Patimile lui Iisus, considerate de el ca reprezentând modelul existențial al omului. În meditația intitulată *Taina lui Iisus* (nr. 501**), el expune într-o formă concretă și figurativă principalele caracteristici ale angoasei: originea ei internă („În patimile sale, Iisus Hristos suferea chinuit de oameni: dar în agonie suferea chinuit de el însuși"); conștiința ei acută („Iisus este singurul pe pământ care nu numai că-și trăiește și-și împărtășește singur chinul, dar și singurul care *știe*"); senzația de singurătate, de părăsire și conotarea lor alegorică sub forma întunericului („El îndură chinul, lepădat în groaza nopții"); tânguirile și imaginea chinuitoare pe care ea le trezește („Cred că Iisus nu s-a plâns decât o singură dată: dar atunci a făcut-o ca și cum nu-și mai putea stăpâni durerea peste fire de cumplită:

* Nr. 168, *ibid.*, p. 222. (*N. t.*)

** Nr. 552, *ibid.*, pp. 368-371. (*N. t.*)

«Sufletul meu e întristat de moarte»"); universalitatea ei („Iisus se află în agonie până la sfârșitul lumii, iar noi nu trebuie să dormim până în vremea aceea"); și, în fine, concluzia, care este și formularea conceptului: „Iisus în *chin*". Angoasa, acest păcat de moarte...

Agonia lui Iisus este descrisă aici în termeni de angoasă depresivă, nu de angoasă, primitivă, de vid. Dar interesul filosofic și psihanalitic al acestui pasaj constă, după mine, în faptul de a arăta că Iisus este exemplar tocmai pentru că face angoasa susceptibilă de a fi gândită: preluând angoasa oamenilor și asumând-o în totalitate, inclusiv moartea — o moarte provizorie de câteva zile, asemănătoare cu aceea prin care trecuse Blaise însuși, în jurul vârstei de doi ani, atunci când „căzuse în lingoare" —, Iisus reușește să o domine, să o „conțină", permițându-ne și nouă să o facem. Pascal nu folosește verbul „a domina" [*contenir* — *N. t.*], dar sub aceeași pană a sa, într-un fragment la fel de celebru, întâlnim un verb perfect sinonim cu acesta, „a cuprinde" [*comprendre*, cu sensul atât de „a cuprinde", cât și de „a înțelege" — *N. t.*]: „Demnitatea trebuie să ne-o căutăm nu în spațiu, ci în ordinea gândirii noastre. (...) prin spațiu, universul mă cuprinde și mă înghite ca pe un punct, prin gândire eu îl înțeleg" (cugetarea 111*). Pentru Pascal, omul, se știe, „nu este decât o trestie, cea mai fragilă din natură: dar este o trestie gânditoare" (cugetarea 198**). „Gândirea dă măreție omului" (cugetarea 809***). Dacă angoasa e experiența, mereu reluată, a vidului primordial care intervine în unitatea nediferențiată corp-spirit, gândirea, care se dezvoltă pornind de la un Eu diferențiat, este cea care pune acestui vid o limită și un capăt, cea care se constituie ca un „recipient", ca un „container" și se afirmă ca o realitate psihică vie. Mai târziu, gândirea devine rațiune — o rațiune, pentru Pascal, inseparabilă de experiență și care face realitatea fizică inteligibilă ca sistem de echilibru între mai multe forțe gravitaționale. Și mai târziu încă, ea se poate întoarce spre reali-

* Nr. 348, *ibid.*, p. 296. (*N. t.*)

** Nr. 347, *ibid.*, p. 296. (*N. t.*)

*** Nr. 346, *ibid.*, p. 296. (*N. t.*)

tatea lăuntrică pentru a-i analiza modul de funcționare: și aici ea descoperă adevărul, dar nu pe baza unei rațiuni apriorice, ci observând cele mai empirice mișcări ale sensibilității umane și mergând de acolo până la principiile capabile să dea seamă de diversitatea și de „contrarietatea" datelor. „Măreție a omului în chiar poftele sale: pentru faptul că a știut să extragă din ele o ordine admirabilă și să le transforme într-un tablou al milostivirii" (cugetarea 116).

Pe scurt, povestea pe care tocmai am relatat-o evidențiază cum nu se poate mai bine procesul dublei referințe între realitatea psihică și realitatea exterioară. Blaise Pascal a suferit, la vârsta de nici doi ani, un traumatism grav și prelungit pe care a reușit, până la urmă, să-l depășească mulțumită unei precocități a dezvoltării Eului, constituirii rapide a mecanismelor de apărare fobice și unei suprainvestiri absolut excepționale a gândirii. Gravitatea traumatismului suferit se datora faptului că acesta combina trei tipuri de date: o boală fizică importantă, angoasa depresivă provocată de separarea de mamă și o foarte acută și mai veche spaimă de vid. Eul și gândirea i-au pus la dispoziție mijloacele de a colmata această ultimă angoasă, dar sentimentul obscur al unui vid interior s-a păstrat, susținându-l și călăuzindu-l în mod inconștient pe parcursul întregii serii de experiențe și de polemici prin care el a oferit dovezile decisive ale existenței vidului în natura exterioară. La rândul său, vidul exterior, afirmat sub forma unui concept fizic, l-a ajutat, la nivel preconștient, să surprindă și să formuleze existența, în miezul realității psihice, a unui vid lăuntric. Aceasta e circularitatea descoperirilor omenești: fantasma inconștientă este cea care ne susține și ne organizează strădania de a afla un sens al realității fizice; iar realitatea fizică, o dată gândită și formulată, ne asigură mijloacele mentale și verbale care ne permit să identificăm fantasma în realitatea ei psihică proprie.

V

PIELEA, MAMA ȘI OGLINDA ÎN TABLOURILE LUI FRANCIS BACON

A comunica durerea incomunicabilului

Toate exemplele de travaliu creator pe care le-am analizat, până aici, în prezenta lucrare sunt preluate din literatură. Cu toate acestea, consider că teoria pe care-o propun are o importanță mai generală. Capitolul de față despre Bacon schițează o posibilă aplicare a ei la pictură.

Într-o vineri după-amiază, în primăvara anului 1977, vizitez expoziția Francis Bacon de la galeria Claude-Bernard din Paris[1]. Pictură figurativă, se știe, dar care mai întâi îl izbește atât de puternic pe privitor (pe mine însumi și pe cei aflați, atunci, în preajma mea) prin ceea ce se află figurat în ea, încât acesta este strivit de tăcere până ce, în sfârșit, luându-și vizita de la capăt și regăsindu-și, cu prețul unui efort considerabil, luciditatea, începe să observe importanța, rolul și natura spațiului care, în fiecare tablou, încadrează figurarea.

Prima impresie: tripticele, atât de îndrăgite de Bacon, reprezintă niște serii de deformări ale fizionomiei și ale staturii diferite de cele cu care ne-a obișnuit Picasso. Spaniolul căuta să surprindă, pe imobilitatea pânzei, urmele unei mișcări omenești sau chiar însăși mișcarea propriei noastre percepții a lucrurilor.

1 Parizienii mai putuseră admira și o altă expoziție a acestui pictor, la Grand Palais, în 1971; iar marseiezii, la Muzeul Cantini, în 1976.

Pictura acestui englez din Irlanda ne evocă, mai degrabă, imaginea propriului nostru corp care își pierde culoarea și se alterează pe când celălalt, odinioară și chiar azi încă, ne trimite o reflectare vagă, neatentă, ieșită din interes și neconstituantă a lui. Eul-piele nu învelește sau nu mai învelește, iar interiorul pe care el nu-l mai reține suficient amenință să se scurgă. De unde acele personaje de o goliciune rozalie și lividă, aplecându-se peste chiuvete sau chircindu-se pe tinete, dat fiind că sunt lăsate în voia unei angoase care depășește orice expresie, pradă pierderii propriei lor substanțe, angoasă a vidului fundamental rezumată într-un bideu înroșit de sânge și murdărit de vomă. Explicația care s-ar întemeia pe alcoolismul și pe homosexualitatea pictorului nu aduce, aici, decât restul diurn, reprezentarea senzorială manifestă care dă vizibilitate unei senzații-sentiment mai intense, latente, centrale. În convorbirile sale cu David Sylvester[2], Bacon se revoltă împotriva picturii narative, aceea în care tabloul, uitând că este mai presus de orice imagine, se ia pe sine drept text și pretinde a povesti. A picta, pentru Bacon, nu are nimic de-a face cu arta narațiunii. Înseamnă a face nemijlocit sensibil prin imagine un afect (inconștient), a provoca apariția, pe pânză și în privitor, într-un mod instantaneu și visceral, a unei suferințe profunde, poate chiar primare.

Din când în când, apărând în centrul unei grămezi octopode de carne, pânza pictată confundându-se cu o pânză de păianjen, o gură deschisă larg dă la iveală niște maxilare, urlet al unei avidități insațiabile, sugar redus la furia de a distruge. În picioare, alături, o femeie, singurul subiect feminin din întreaga expoziție, cu sânii umflați și atârnându-i, hrănitoare deci, și, fără îndoială, din abundență. Dar cu capul încapsulat într-o bulă de plastic. Lipsită de mimică, ea nu are privire pentru acest avorton ghiftuit cu un lapte care nu l-a hrănit și care îi urlă în zadar foamea sa de iubire, el izolat după transparența biberonului, ea zidită dincolo de sticla indiferenței sale.

---

2 F. Bacon, *L'Art de l'impossible. Entretiens avec D. Sylvester*, Geneva, éd. Albert Skira, 1976, și Paris, col. „Les Sentiers de la création", Flammarion, 2 vol.

Nici măcar oglinzile nu mai răspund — și cum ar putea s-o mai facă dacă până și acea primă oglindă care este chipul mamei n-a funcționat? Unele tablouri sunt autoportrete în fața oglinzii. În ele, individul nu-și privește propria imagine speculară — culme a paradoxului pentru un autoportret. Uneori, această imagine îi întoarce spatele, iar subiectul este total rupt de ea. Alteori, dimpotrivă, există o continuitate între ea și el: subiectul este legat de propria sa reflectare ca doi frați siamezi. Indiferența mamei a atras, pentru el, nediferențierea față de dublul său.

Tripticele, care înfățișează serii de portrete, lasă, în general, intactă o jumătate a feței sau a corpului gol, pe când cealaltă jumătate se degradează progresiv de la o pânză la alta. Privitorul asistă, astfel, la ratarea acelei prime proiecții a corpului prin care, așa cum a arătat Sami-Ali[3], fiecare dintre noi își constituie propriul său spațiu interior. Proiecție cu mult anterioară celei a fantasmelor, pură proiecție geometrică, mai mult chiar, senzorială. Dacă urechile sunt exacte, nasul, în schimb, s-a răsucit, iar gura se descompune. În portretul alăturat, nasul și gura redevin intacte, dar o ureche a dispărut, iar ochii s-au închis. În portretul următor, se deschid găuri, la întâmplare, oricând, oriunde, oricum, gură-ureche care alunecă plutind în derivă, orbită goală, nară desprinsă. Organele de simț, atacate și distruse, sunt neîncetat vizate, atinse și rănite de invidia plină de ură. Minunată ilustrare a acelui atac împotriva legăturilor și funcțiilor mentale în care Bion a văzut resortul părții psihotice a aparatului psihic[4]. Realitatea nu mai este total perceptibilă, instrumentele care ne-o fac cunoscută sunt viciate, corupte, alterate, distruse. Între simțurile senzoriale [*sens sensoriels* — *N. t.*] și sensul semnificant [*sens signifiant* — *N. t.*], calea este tăiată. O reparăm într-un loc, iar o mină o face să explodeze în altul. Activitatea perceptivă apare, astfel, ca o succesiune de străfulgerări care luminează

---

3 *L'Espace imaginaire*, *op. cit.*, și *Corp réel, corps imaginaire*, Dunod, 1977.

4 W.-R. Bion, „Le langage et le schizophrène", trad. fr. în D. Anzieu și *al.*, *Psychanalyse et langage. Du corps à la parole*, *op. cit.* Cf., de asemenea, L. Grinberg și *al.*, *Introduction aux idées psychanalytiques de Bion*, trad. fr., Dunod, 1976.

pentru o clipă lucrurile, în alternanță cu momente la fel de rapide de halucinoze, pentru a folosi tot un termen al lui Bion.

La fel ca organele de simț, și organele locomotorii sunt supuse aceleiași forțe inconștiente de autodistrugere. Statura se moaie și se tasează; un laț sau un colier ortopedic înlănțuie gâtul și ceafa; coloana vertebrală, gata aproape să se desprindă de spinare, n-o mai susține deloc; proporțiile membrelor unele față de altele și față de trunchi sunt modificate; câte o labă ori o mână a mai dispărut de la capătul câte unui picior sau al unei mâini; un cerc deschis la culoare le maschează uneori lipsa; forma violacee a unui alt picior apare sub pantof, de parcă ar fi alunecat dinăuntru afară. În general, tot ceea ce ar trebui să conțină, să cuprindă, să învăluie — hainele, pielea, volumul unei camere — se desface, se fărâmițează, se sfâșie, cedează, se crapă. Recipientul conținător lasă să-i scape conținutul. Privitorului îi zboară inevitabil gândul la nefericita victimă din *Grădina supliciilor* (1899) de Octave Mirbeau, care-și trăgea după ea pielea ce-i fusese cu pricepere desprinsă de pe carne într-o singură bucată atârnând de călcâie. Majoritatea personajelor lui Bacon prezintă, într-adevăr, în partea de jos a tabloului, la picioarele trupului lor și, uneori, alături de-acesta, o trenă, un fel de coadă — zdrențe de piele, bucăți de ziar cu literele dezagregate, pete de grăsime lucitoare, reflexe spălăcite ale unei nuanțe mai clare aflate pe punctul de a se confunda cu monocromia decorului. Așa se simt ele pe sine: umbră, deșeu, bucată, dar nu încă semn. Pe bucățile de hârtie ruptă, se repetă consoane, intercalate cu vocale, risipindu-se înainte de a fi putut alcătui vreo silabă. În ciuda unei aparențe fizice adulte, aceste ființe trăiesc în universul lăuntric anterior mersului și cuvintelor.

Un singur și același lucru se exprimă, într-o tăcere crudă, prin aceste portrete bust sau în picioare, solitare sau triple, prin aceste corpuri golite și aceste spații inutile, un lucru care poate fi arătat, nu și spus, și anume tocmai faptul că în acest univers nimic nu se poate spune. Peste tot apar conducte care nu duc nicăieri, deschizându-se alături și în locul căilor naturale ale senzației, tuburi nediferențiate ale auzului, mirosului, esofagului, radare care nu captează nimic, guri în care nu pătrunde nici un cuvânt, cornete neacustice, sobe fără focar, găuri de aspirator prin care nu trece nici un curent. Câte goluri, atâta inconsistență. În fața lor, privitorul își simte măruntaiele înnodându-se și nu mai găsește cuvinte pentru a-și traduce și masca spaima. O tăcere, mai mare decât într-o catedrală, se adâncește în galerie. Pătrundem în lumea incomunicabilității radicale, a mamei mute la dorințele și disperările bebelușului ei, a canalelor fără unde pe care să circule vreo barcă, a răspunsurilor absente la niște întrebări care n-au putut decât să rămână nepuse.

După care, treptat, privind mai atent sau în alt fel, acceptând tulburarea intensă, la început indicibilă, ce l-a cuprins, pentru spectator lucrurile încep să capete ordine. N-a observat, mai întâi, decât personajul, față unică în genere, uneori însă două sau trei corpuri ocupând centrul tabloului. Începe, apoi, să acorde atenție nu numai impresiei de insuportabilă suferință ce se degajă, ci bogăției, varietății și strălucirii desenului și culorii. Lăsându-și mai mult privirea să plutească, remarcă fundalul care încadrează subiectul tabloului. Toate pânzele lui Francis Bacon schițează un spațiu fără relief, realizat simplu, din mari linii verticale sau oblice, din tușe plate, sumbre sau pastelate, întinse uniform. Decorul este redus la minimum necesar, iar această expresie aparent pur descriptivă care apare în mintea privitorului vrea să spună, desigur, mai mult. Unele chipuri sunt înconjurate în totalitate de un fond negru. Cele mai multe dintre personajele înfățișate în picioare sunt plasate în încăperi, camere, vestibule, scări, closete lipsite de perspectivă și de volum, dreptunghiuri brute ale unor uși închise pictate în culori monotone, panouri plate, rigide, fără grosime și fără relief, sau câte o bară circulară care ocupă zona mediană a pânzei, de o parte și de alta a ei fiind dispuse, și separate, corpuri. Această opoziție dintre figură și fond, desfășurată în spațiul tabloului, figurează într-un mod cât se poate de tipic, de sobru și de sfâșietor, relația micuțului cu un mediu înconjurător cu precocitate rece, distant și necomunicant, altfel spus, după expresia lui Winnicott, cu o mamă nu îndeajuns de bună.

Corpurile învinețite — ca niște Hristoși în agonie —, delicvescența trupurilor, moi, tasate, lipsite de osatură, cu extremități

deseori diforme, umflându-se și destrămându-se, evocă disperarea originară a sugarului despre care vorbește Freud, dar și teroarea fără nume pe care Bion o asociază cu invadarea persoanei de către partea ei psihotică. Înțelegem, atunci, de ce acest copil, această persoană, însoțită, înconjurată de o absență atât de radicală, nu mai este decât durere, dincoace chiar de posibilitatea strigătelor sau lacrimilor, și de ce trupul său începe să plutească înăuntrul formelor sale și să se golească de conținut.

A restabili semnele

Acest irlandez alcoolic trece drept pictorul în viață cel mai scump din lume, fără îndoială deoarece această durere pe care el se încăpățânează s-o reprezinte, aceea a copilului confruntat cu angoasa vidului de răspuns la ceea ce simte, reprezintă ceva ce nu are preț. Artistul contemporan nu este, poate, degeaba omonimul exact al omului de stat și filosofului Francis Bacon care, la începutul secolului al XVII-lea, în *Novum Organum, Noua Atlantidă* și *Instauratio magna,* denunța cei patru „idoli", ai „tribului", ai „cavernei", ai „forumului" și ai „teatrului", voind să desemneze în felul acesta eroarea antropocentrismului înnăscut, pe cea a educației primite, pe cea a limbajului comun și pe cea a sistemelor filosofice. Acest gânditor a eliberat științele incipiente din jugul clasificării lor scolastice, deschizând, astfel, calea, alături de filosofia empirică, spre cucerirea de către știință a determinismelor naturii exterioare, fizică sau socială. Pictorul actual se înscrie în aceeași tradiție empiristă, consacrându-se totuși dezvăluirii unei realități interioare care corespunde, fără îndoială, noului disconfort din cadrul culturii noastre.

Dar se întâmplă ca, în tablourile sale, oricât de derizoriu și de gălbejit la capătul firului, un bec electric, uneori, să funcționeze. Chiar în una dintre cele mai recente lucrări ale sale, obișnuita ușă întunecată se transformă în niște jaluzele dincolo de care se întrevede luminând o lună palidă. Astfel, lumina devine posibilă și, o dată cu ea, speranța că într-o zi vom putea vorbi cuiva care să ne audă; trupurile chiar și cele mai măcinate nu

sunt astfel decât pe jumătate, iar acolo unde unul dintre simțuri se obturează, un altul, înainte de a se stinge, se reaprinde. O dată cu această lumină și cu această speranță devine posibil să lași o urmă, două chiar, cu care multe dintre tablourile actualei expoziții se joacă permutându-le la nesfârșit. Una dintre urme este un disc: pare o monedă sau un orificiu sau amprenta lăsată de un sân pe un obraz, după alăptare. Cealaltă este un fel de scurgere, ca niște bale, un jet ieșind dintr-un tub, vomă sau excremente, dar unele albe, păstoase și rugoase asemenea unei mâini, fie și stângace și aspre, trezind pe piele, sau precum o voce, fie ea și răgușită, trezind în ureche ceea ce numim un contact. Ceva s-a înregistrat, dar care nu poate fi nici spus, nici șters, însă care mai poate fi redat, în dublul sens de vomitat și de desenat, o calitate sensibilă și primă, și, prin ea, un schimb direct, anterior oricărei narațiuni, poate fi stabilit între cel care o produce și privitorul care este expus șocului acestei viziuni. Acesta simte aceeași stare interioară pe care pictorul a dorit, în mod cert, s-o transmită, semn deopotrivă al golului a ceea ce n-a fost practicat, al unei avidități care se sperie de propria sa lipsă de limite, al unei suferințe pe viu care n-a întâlnit în cale nici un înveliș care s-o conțină, totul pe fundalul unei mame ca decor prefabricat, care trezește simțurile numai pentru a le putea stinge sau ațâța mai bine, care ne învață mersul doar cu condiția de a nu recurge la el sau de a-l folosi deficitar și care nu pune sensul în circulație decât în contrasens. „Un analist care și-ar ignora propria sa suferință psihică nu are nici o șansă să ajungă analist", scrie Pontalis[5]. Astfel, când psihanalistului nu-i mai este de-ajuns să vorbească ori să scrie pentru a-și ajuta pacienții să-și mărturisească propria lor experiență și colegilor, pe a sa proprie, îi mai rămâne posibilitatea de a se simți pictor, pentru a regăsi urmele pe care le-au întipărit aceste contacte prime sau pentru a depune mărturie de existența înregistrării lor în fața celor pe care acest fapt îi privește, înaintea oricărei încercări de a le da nume și de a discuta mai elaborat despre ele. Ele constituie, într-un mod încă și mai mult diferit, nu o scriere, nu un text deja

5 J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, 1977, ultimul capitol.

inconștient, ci nucleul imperisabil al ființei psihice, chiar și în mizeria lui stră-originară. Freud dăduse un nume acestui bloc-notes magic care face dintr-o ființă vie o ființă gânditoare, iar din situația psihanalitică, o posibilitate de vindecare: el îi spunea conștiință. Structura ardeziei magice (revelare a unor semne, urmată de ștergerea lor) este reprodusă de altfel — involuntar — de Francis Bacon, care-și pune tablourile sub sticlă, astfel încât privitorul lor, privindu-le, să se privească pe el însuși și să recunoască, suprapuse, imaginea reală a propriei sale fețe oglindite de suprafața vitroasă și, pe pânză, portretul suferinței sale interioare, legate de vidul nerecunoașterii și de angoasa ștergerii de sine[6]. Astfel, chiar și atunci când prima oglindă care este mediul înconjurător matern și familial al copilului n-a funcționat cum se cuvine, ștergerea e reversibilă, prin aceea că lasă loc unei revelări de semne, iar conștientizarea poate, prin și în ciuda suferinței, să ajungă să se producă.

6 D.W. Winnicott a comentat pe scurt această particularitate a tablourilor sub sticlă ale lui F. Bacon într-o notă (p. 82) la articolul său „Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant", trad. fr., în *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1974, nr. 10, pp. 79-86.

VI

ÎN LOC DE CONCLUZIE, PENTRU A ÎNCHEIA RÂZÂND: CUVÂNTUL DE SPIRIT, CIRCUIT SCURT AL TRAVALIULUI CREATOR

*Travaliul stilului în jocul de cuvinte**

Se cunoaște — sau, cel puțin, așa sper — această pastișă exemplară aparținând celui care nu întâmplător a fost numit „prințul poeților", Léon-Paul Fargue: „M-am năpustit asupra telefonului: Alo, copisarul de moliție? Alo! Aici Péon-Faul Margue... Da, striicorul, toepul... Margue! M de la Mladivir, A de la Axedranlu, R de la Rabnaveu... Ajutor! Veniți repede. Nu mierdeți nici un pinut. Sunt asediat de cuvinte"[1]. Să comentăm.

Copisarul de moliție. Este un calambur fară a fi, de fapt, unul. Un adevărat calambur impune, într-adevăr, satisfacerea a două condiții: să existe o permutare de litere sau de silabe între două cuvinte dintr-un același membru al frazei (în cazul de față, *m* și *p*; iar amintita permutare minimă a semnificanților să producă o transformare maximă a semnificaților, dezvăluind, așa cum se întâmplă în cazul anagramei sau al logogrifului, un sens neașteptat care fusese ascuns de redactarea manifestă: această a doua condiție lipsește aici, deoarece în franceză *copissaire* și *molice* nu înseamnă nimic. Avem de-a face cu ceea ce lingviștii nu-

* În original: *contrepèterie*: intervertire hazlie de litere sau silabe într-un grup de cuvinte. (*N. t.*)

1 După Luc Estienne, *L'Art du contrepet*, J.-J. Pauvert, 1971.

mesc un „semnal". Atenție, calambur! Este, de fapt, un calambur în gol, fals, având scopul de a-l avertiza pe cititor că vor urma calamburuři mult mai „serioase".

Aici Péon-Faul Margue. Acest al doilea calambur este, la fel ca și primul, imperfect, însă din alt motiv, formal de data aceasta. Afectând trei cuvinte, el ar trebui să permuteze cele trei litere inițiale din Léon, din Paul și din Fargue. Reușește s-o facă pentru P și pentru F, dar nu și pentru L. Autorul ar fi trebuit să scrie *Péon-Faul Largue*. De ce, atunci, a transcris *Margue*? În acest al doilea calambur, *m* a apărut din greșeală în locul și, fără îndoială, în urma lui *l*, în timp ce în precedentul calambur *m* permuta cu *p*, care se întâmplă să fie consoana următoare în ordine alfabetică: aluzie la una dintre regulile celui mai elementar cod de compunere al criptogramelor, binecunoscut școlarilor, și care constă în a deplasa cu o treaptă locul literelor din alfabet.

Cuvintele pot să-i înnebunească pe oameni, căci între literele care se supun (și se împotrivesc) ordinii alfabetice, între fonemele care se supun (și se împotrivesc) legilor ambigue ale articulării dintre sunet și sens, între monemele care se supun (și se împotrivesc) regulilor sintagmatice ale succesiunii cuvintelor în frază și, în sfârșit, frazelor care se supun (și se împotrivesc) ideilor primite de-a gata, puterilor instituite, înțelepciunilor proverbiale, gândirea verbală nu mai știe ce și cum să aleagă. Uneori, întrepătrunderea codurilor produce absurdul, atunci când acestea sunt aplicate în contratimp (pe picior greșit). Alteori, ele provoacă apariția unor sensuri profunde, a unor secrete subversive, a unor gândiri noi, a unor formule revoluționare, a unor voințe marginale, a unor înțelepciuni smintite: este ceea ce se întâmplă atunci când un articol al codului este împins, într-un mod riguros logic, până la consecințele lui extreme. Orice calambur, orice figură de stil izbutită marchează, prin dubla perfecțiune simultană a formei și fondului, dominația pe care spiritul omenesc reușește să o impună acestei nebunii potențiale — asemenea copilului în fața oglinzii care se bucură că se poate surprinde vizual pe de-a-ntregul. Până acolo, încât îți vine să conchizi cu acest enunț, atribuit în general lui Victor Hugo, și care este pe cât de remarcabil ca formă, pe atât de gol și de fals în conținut: *forma este fondul adus la suprafață!* În parodia atât de izbutită a lui Léon-Paul Fargue, care schițează portretul unui om ce-și ratează pe jumătate calamburururile, semele, sunetele și literele conduc hora. O rostire fragmentată, persecutantă, explozivă funcționează aici nu ca metaforă, ci ca metonimie a unor pulsiuni parțiale: cuvintele sunt cele care devorează gura. Numele propriu explodează și devine impropriu: este fie denaturat (Fargue devine Margue), fie redus la un substantiv comun asortat cu un epitet peiorativ (Léon-Paul devine péon fol [peon nebun — N. t.]). Autorul se dovedește, de fapt, un virtuoz al calamburului aproximativ, asemenea clovnilor ce se prefac a-și rata acrobațiile care, dacă ar fi reușite, n-ar mai provoca râsul, ci spaima și admirația.

Da, striicorul, toepul... Permutarea literelor (*v* și *cr*, *p* și *t*) este efectuată în interiorul aceluiași cuvânt: formă hibridă între anagramă și calambur. Hibridare accentuată și de permutarea (neregulamentară) a unei singure litere (*v*) cu două (*cr*). Permutarea lui *p* cu *t* reprezintă un nou „semnal", o aluzie la seria verbală care, prin intermediul, subînțeles și scatologic, al lui *péter* [a trage pârțuri — *N. t.*], îl conduce insidios pe ascultător de la *poète* la *contrepèterie* [joc de cuvinte, calambur — *N. t.*].

M de la Mladivir, A de la Axedranlu, R de la Rabnaveu... Delirul verbal e în toi. Cele trei prenume de Vladimir, Alexandru și Barnabeu (făcând parte din trei domenii culturale diferite) sunt deformate după codul flexibil proaspăt instituit pentru *scriitor* și *poet*, care combină anagrama, calamburul și aproximația. În plus, codul telefonic obișnuit care constă în a preciza o literă printr-un prenume în care aceasta apare ca inițială este utilizat, în două din cele trei dăți, într-un mod derizoriu, dat fiind că e vorba despre inițiale anagramatice (M de la Mladivir, R de la Rabnaveu). A-ul din Alexandru este, firește, respectat, însă acest prenume este, în schimb, cel mai deteriorat dintre toate cele trei (Axedranlu). Cunoaștem plăcerea răutăcioasă (dar și plină de neliniște) cu care copiii rup în bucăți numele persoanelor adulte sau le reduc la nume de animale ori lucruri. Așa cum s-a întâmplat cu o pacientă adultă care, ieșind în sfârșit din poziția perse-

cutivă în care o fixaseră traumatismele cumulative suferite în copilărie, a descoperit următorul joc de „societate": o prietenă și ea căutau în cartea de telefon nume proprii ușor de alterat, după care îi telefonau deținătorului unui astfel de patronim: „Alo? Domnul Lelièvre [Iepure — *N. t.*]? Sunteți într-adevăr domnul Lelièvre? Poc! Poc!"

Veniți repede. Nu mierdeți nici un pinut. Ce-a fost până acum nu a avut ca scop decât să pregătească această „cădere" sau, dacă vreți, această apoteoză. Acest ultim calambur este de două ori perfect: în planul formei (*p* permutează cu *m*[2], ca în *copisar de moliție*) și în planul sensului, căci în formula curentă care accentuează nevoia de a face față unui pericol, „nu-i nici un minut de pierdut", auditorul calamburului își dă, brusc, seama că este vorba de *pine* [pulă — *N. t.*] și de *merde* [căcat — *N. t.*] (și chiar de o pulă cu căcat), deci de un pericol de sodomie, dar grosolănia greu pronunțabilă a unei propoziții atât de grosolane este „sublimată" printr-un efect de stil constând în a adăuga termenilor murdari niște pseudosufixe savante: *pinute* are aspectul unui diminutiv copilăresc al lui *pine*, iar *merdre* este varianta literară imortalizată de Taica Ubu. Abia evocat, pericolul face imediat obiectul unei negări liniștitoare pentru Eu: nu, nu este vorba de o pulă cu căcat! De unde un surplus de plăcere, care provoacă un râs și mai mare: plăcerea evitării angoasei efracției anale adăugându-se aici plăcerii provocate de o aluzie deocheată pe latura semnificatului și plăcerii scutirii de un efort psihic pe latura semnificantului. De multă vreme, amatorii de calambururi și specialiștii în stilistică au remarcat că mesajul secret adus brusc în conștiință prin calambur este fie obscen, fie scatologic[3]. Faptul pare ușor

2 Substituția dintre *m* și *p* este favorizată de faptul că aceste două consoane sunt în opoziție pertinentă: amândouă țin de o articulare labială, dar *m* este sonoră, iar *p*, ocluzivă (observație datorată lui Annie Anzieu).

3 Dezmățurile orale (excesele de mâncare, de pildă) susțin mult mai rar calamburul. Ele se exprimă cel mai adesea prin enumerări de neologisme comice al căror inițiator și maestru rămâne Rabelais. Mai aproape de noi, verbele inventate de Henri Michaux evocă cel mai adesea sfera orală: *troulacher, zilicher, bourbouser, arronvesser, dilécher, s'envannuler, majalecter, ranouler, embochonner, assaliver, bouzeter, embrumaner, goliphatter*

explicabil. Arta calamburului necesită o gimnastică foarte complicată pe planul semnificantului; trebuie, prin urmare, ca lucrul semnificat să fie dintre cele mai ușor de găsit, în raport direct cu pulsiunea în ce are ea mai „comun".

Câteva cuvinte, în sfârșit, despre etimologie. Toată lumea, sau aproape, consideră că *contrepèterie* este, la origine, un mod de a trage vânturi [*péter* — *N. t.*] împotriva cuiva. Aceasta, firește, fără nici o dovadă, nici lexicologică, nici psiholingvistică. Cereți-i interlocutorului dumneavoastră să se explice și veți vedea în ce încurcătură se află. Soluția științifică este simplă: *contrepéter* derivă dintr-un dublet fonetic al lui *piéter*, „a merge". *Contrepet* înseamnă, prin urmare, *contre-pied*, adică o frază pe dos, o socoteală... *inversă, „à rebours"*. Așa cum *rébus* s-a impus prin misterul său (căci nu recunoaștem în el pe *rebours* din care provine... lipsindu-i *r*-ul), misterul semnificantului dublând enigma pe care i-o propune cititorului conținutul rebusului, și *contrepet* a făcut, dacă pot spune așa, carieră din pricina mirosului său care, în chiar litera semnificantului, anunță una dintre principalele pulsiuni care va acționa în semnificat. Am atras, ceva mai sus, atenția asupra pasiunii distructive care operează în această patimă simulată care este pasiunea pentru jocurile de cuvinte. Acum, ceea ce întâlnim este omnipotența fuzională: fuziune a semnificantului cu semnificatul, fuziune a cuvintelor învățate de la mamă cu părțile corpului acesteia fuzionate, la rândul lor, cu alte părți ale corpului copilului. În primul caz, cuvântul de spirit traduce revolta Eului împotriva Supraeului în măsura în care acesta din urmă impune regulile limbii cu un arbitrariu care se exercită violent. În cel de-a doilea caz, cuvântul de spirit marchează triumful Eului Ideal: eu sunt totul, eu pot totul, sunt totul din moment ce cuvintele se supun bunului meu plac. Conflictul, inerent travaliului creator, dintre Supraeu și Eul Ideal își află soluția prin circuitul lung pe care îl reprezintă elaborarea operei. Dar el își poate afla și o soluționare provizorie, strict circumstanțială, prin circuitul scurt al cuvântului de spirit.

etc. (listă citată de P. Guiraud, *Les Jeux de mots*, col. „Que sais-je?", P.U.F., 1976, pp. 87-88). Ți se umple, într-adevăr, gura atunci când le pronunți!

Ura față de cuvinte

Copilul care se păstrează în orice om poate încerca să întoarcă violența la care limbajul l-a supus de foarte devreme. El supune cuvintele și înlănțuirile lor la cazne, le tortureazǎ, le rupe în bucăți, le recombină în chip monstruos; le flagelează, le leagă unele de altele cu forța, le umple de spini, le dezbracă, le acoperă cu umilințe, cu ură, cu false străluciri și, până la urmă, le crucifică și le abandonează. Cuvintele sunt, atunci, cele care, în locul lui, îndură patimile, ca tot atâția mici Hristoși. Și asigurându-i celui vinovat o mult mai mare impunitate decât dacă ar chinui ființe omenești, animale sau lucruri. Căci nimeni nu este, în aparență, mai prompt decât ele în a întoarce și obrazul stâng atunci când sunt lovite în dreptul. Numai în aparență însă, căci regulile încălcate ale pronunțării, ale denominării și ale concatenării se întorc foarte repede împotriva celor care le-au încălcat. Nu numai că se râde de pelticelile, de lapsusurile, de legăturile greșite între cuvinte, de barbarismele sau pur și simplu de vorbăria lor (asemenea acelui copil dislexic aflat la reeducare ortofonică ce spunea că urma cursuri de *ortobaffe**), dar falsificatorii de cuvinte cad în nenumăratele capcane pe care aceste reguli li le întind, punându-și lor înșile piedici. Așa ajunge, până la urmă, să cadă prins cel care crezuse că a prins. În *Copilul și farmecele*, Ravel a pus pe muzică, după un libret de Colette, revolta mobilelor și jucăriilor împotriva copilului miraculos, tiranic și crud: ilustrare care Melaniei Klein i s-a părut exemplară pentru identificarea proiectivă[4]. În *Trei oameni într-o barcă*, Jérome K. Jérome a descris revolta obiectelor împotriva omului care, fabricându-le, crezuse că le și aservise. Cine va descrie însă — și în ce termeni? — revolta cuvintelor împotriva narcisismului și sadismului vorbitorilor sau împotriva falsificărilor comise de *parlamintori* (ca să ne exprimăm precum San Antonio) și chiar împotriva interpretărilor mașinale ale *psitacoanaliștilor* (ca să ne exprimăm, de data aceasta, precum Raymond Queneau)? Ajutor, domnule polițist, sunt asediat de toate aceste cuvinte care doresc să se răzbune pe mine... Cuvântul se pretează cel puțin la fel de bine ca și sânul matern și poate chiar pentru un timp mai îndelungat clivării între bun și rău. Nu mai știu cine a spus: nu există nimic mai esopilant decât limba. Paradox al cuvântului de spirit: să spui cu cuvinte ura ta față de cuvinte, ura cuvintelor față de tine și pe cea pe care tu le-o întorci dezarmându-le răzbunarea — dar cât este de sigur acest fapt? — prin râs.

* În loc de *orthographe* (ortografie), *baffe* însemnând, în argou, palmă, scatoalcă zdravănă. (*N. t.*)

4 Cf. Melanie Klein, *Essais de psychanalyse*, Payot, 1968, p. 254.

Reducerea codului la corp: exemple de cuvinte de spirit din timpul unor psihanalize

Un pacient, să-i spunem A., este gata să descurce, din urzeala unora dintre alegerile lui de obiect, cele două fire multă vreme încâlcite ale investiției narcisice și ale investiției libidinale. A. are un vis în care sentimentul de elațiune crescândă pare a ilustra, într-adevăr, triumful narcisic care vine să se adauge, în cazul său, satisfacerii sexuale. Face schi nautic pe un torent de munte. Alunecă din ce în ce mai rapid, cu pricepere, peste praguri, printre pietre și crengi de copac. Se menține însă incertitudinea dacă urcă sau coboară cursul apei. Ce-i sigur, în schimb, este faptul că se află pe linia de despățire a apelor, între Franța și Italia poate. A. se trezește din somn fără nici cel mai mic sentiment de pericol, negare care-l surprinde și pe el însuși.

Mai mult de jumătate din întreaga ședință, acest pacient va explora, împreună cu mine, numeroase piste false, acvatice, fluviale și hidrologice. Dintr-o dată, găsește cheia, atât de evidentă, încât nici n-o văzusem sau mai degrabă n-o auzisem. Este vorba de linia de despărțire a... oaselor! Euforia narcisică simula atât de bine transpunerile în act ale libidoului său, încât el se orbea singur în privința pericolelor la care aceasta îl expunea, iar pulsiunea de autodistrugere putea să se insinueze în comportamentul său pentru a-și cere, în tăcere, partea ce-i revenea. Visul i-a strigat, literalmente: îți rupi oasele! Amintirea din copilărie care-i revine, atunci, în minte, aceea a unui

accident suferit de un vecin, al cărui trup, sfâșiat, era descris în conversații, aduce și confirmarea, și veriga care leagă într-un mod specific de povestea sa personală formula geografică neutră și abstractă în conținutul ei manifest, anatomo-tragică, în schimb, în conținutul ei latent.

Freud a oferit foarte multe exemple de formule cu dublu sens din vise (începând cu propriul său vis din octombrie 1896: *Sunteți rugați să închideți un ochi/ochii*). În acest caz, travaliul preconștientului constă, mai întâi, în a exploata o proprietate a codului lingvistic care este aceea de a fi un sistem deschis, alcătuit din termeni multivoci, și, apoi, în a articula reprezentări de lucruri la reprezentări de cuvinte. Ceea ce eu, unul, înțeleg astfel: fie să faci corpul să intre într-un cod căruia să fie nevoit să i se supună, fie să încarci bateriile codului cu senzații fizice, imagini corporale și afecte somato-psihice purtătoare de energie psihică. Ceea ce visul nu realizează decât cu o intermitență comparabilă cu niște fulgere lipsite de orice continuitate, scriitorul, care este un adevărat împătimit, operează în acea stare nici trează, nici adormită, de o altfel de veghe care este aceea a travaliului creator și care produce nu numai jocuri de cuvinte și de spirit, ci și amintiri-ecran, fraze-casetă, scene închise cu șuruburi, care apar altfel la fiecare înșurubare (pentru a face aluzie la una dintre metodele folosite de Henry James indicată de el chiar în titlul romanului său poate cel mai celebru, *Apăsarea*).

A., dasând pe un torent, a putut întreprinde, pornind de la acest vis-fractură, un anevoios și absolut necesar travaliu de dez-iluzionare. Nici analistul și nici analizantul nu au, într-adevăr, față de cuvinte, la fel ca și umoristul, decât o iubire trecătoare. Atât cât este nevoie, pentru acesta din urmă, ca să râdă și să-i facă și pe alții să râdă de ele. Atât cât este nevoie, pentru primul, ca să le folosească pentru a permite mai bune satisfaceri pulsionale și, în același timp, prin anumite renunțări, o mai bună funcționare a gândirii. Atât cât este nevoie, atât pentru unul, cât și pentru celălalt, ca să redescopere sub codurile impuse și chiar opuse corpul sensibil, multiplu, suferind, delicios, pasiv, activ și diversitatea legăturilor lui cu

obiectul. Așa ceva știu să facă și poetul sau romancierul, dar ambiția pe care o nutresc ei este mult mai înaltă, adică inversă: într-un corp trăit sau fantasmat, să introducă un cod neașteptat, nepotrivit, infernal și să descrie lupta care se va declanșa, lupta codului pentru a face ca acest corp să funcționeze după logica sa implacabilă și lupta corpului pentru a anihila acest cod, pentru a-l face să deraieze, s-o ia razna și chiar pentru a-l pune în contradicție cu el însuși. Nici o operă literară valoroasă nu se realizează fără această pasiune și fără această pătimire, mai absolută, mai variată în nivelurile ei de regresie, mai gravă și mai nebunească decât pasiunea superficială pentru cuvântul de spirit. Nu mai este o pasiune de a râde. Ci pasiunea de a inventa, cu cuvinte, noi posibiluri și chiar de a inventa, prin ele și numai prin ele, imposibilul.

Iată primul cuvânt de spirit găsit (involuntar) de un alt pacient în timpul curei sale (dar se pot face cuvinte de spirit în mod voit?). Să-i spunem B. Psiholog de profesie, el îl însoțește în psihoterapie, la rândul său, pe un pacient C., al cărui frate D. urmează o psihoterapie cu un alt psihanalist, o femeie, E. B., ca pacient, îmi povestește o ședință pe care a avut-o ca psihoterapeut cu C. Acesta îi povestea despre fratele său D., pe care îl vizitase în provincie la sfârșitul săptămânii. D. se scuzase la începutul după-amiezii: avea întâlnire cu psihoterapeuta sa, E., pentru a merge împreună la vernisajul unei expoziții. B. îmi împărtășește uimirea, pe care o păstrase pentru moment doar pentru el, față de un comportament atât de discutabil din partea unui (unei) psihanalist(e). Adaugă că, părându-i-se că a dominat acest contratransfer „confratern", considerase nimerit să-i interpreteze lui C. motivele care-l determinaseră pe acesta să amintească psihoterapia fratelui său cu E., dar în loc să vorbească despre psihoterapeuta lui D., B. se auzise pe sine spunându-i: *„psihoterapută* [*pute* = târfă — *N. t.*] fratelui dumneavoastră". Terminase de îngăimat interpretarea începută, hotărând însă, în forul său interior, după un asemenea avertisment, să tacă până la sfârșitul ședinței sale cu C. Acum, în ședința lui cu mine, reflectează asupra semnificației acestui lapsus în legătură cu el însuși, nu cu C., D. sau E.; nu este oare puțin cam

prea binevoitor, pentru a-i atrage spre el pe pacienții care au nevoie de o psihoterapie, și un pic prea amabil, pentru a-i păstra pe cei care au urmat deja una? În acest timp, eu mă întreb, în forul meu interior, în privința transferului pe care B. mi-l comunică, indirect, în felul acesta: ce „amabilități" așteaptă oare de la mine? Dar ședința continuă, iar asociațiile libere îl poartă deja spre alte direcții. Se va vedea că, probabil, B., al cărui Supraeu începea să-și slăbească presiunea, se baza pe un lapsus comis față de un pacient al său pentru a-i face, în sfârșit, unul psihanalistului său. B. vorbește, așadar, despre sora sa vitregă, mai în vârstă ca el, care urmează să se mărite foarte curând. Cu această ocazie, B. a avut un vis ciudat: a visat că această soră, mă rog, această soră vitregă, se căsătorea... cu altă femeie. Și asta nu-i totul. Viitoarea mireasă visase și ea, îl visase pe el, îi scrisese despre acest lucru în ultima sa scrisoare, în fine, chiar dacă nu oferise detalii, tonul și întorsătura frazei lăsau să se înțeleagă că era vorba despre un vis îndrăzneț. B. mi-o descrie atunci pe sora lui vitregă: femeie puternică, destul de frumoasă, dinamică, ducând o viață independentă și activă și, mai vrea el să adauge: are *entregent* [abilitate în a se pune în valoare, de a lega relații utile — *N. t.*], dar spune: are *entrejambe* [între-picioare — *N. t.*]. Ceea ce-l aduce pe B., dacă pot spune așa, în miezul problemei.

Să ne întoarcem la *psihoteraputǎ*. Caraghioslâcul acestei vocabule se datorează intruziunii neașteptate a corpului într-un discurs care se dorea conform unui cod, în cazul de față cel al cunoașterii psihice. Psihoterapeutul lucrează doar cu propria sa minte asupra determinismelor psihice ale pacienților săi. Prostituata [*la putain* — *N. t.*] lucrează cu corpul pentru a declanșa reflexe corporale la clienții săi. Distanța semantică dintre psihoterapeut și prostituată este, așadar, maximă. Aceasta este tocmai una dintre legile râsului, pe care Bergson a identificat-o mai bine ca Freud: un cuvânt sau o frază provoacă râsul atunci când se produce o reducere a spiritului la corp, când o gândire se trezește coborâtă pe neașteptate de la concept la senzație, când o metaforă este interpretată literal [*au pied de la lettre* — *N. t.*] (chiar, literele or fi având picioare? Tipografic vorbind, caracterele au chiar corp). Orice rostire, Annie Anzieu a avut intuiția acestui fapt, iar Roland Gori[5] l-a demonstrat, este o metaforă a corpului. Și nu reprezintă cel mai mic paradox al lexicului faptul de a numi „spirit" (în sensul de cuvânt de spirit) tocmai operația care constă într-o reducție a mentalului la corporal. B. voia să înfiereze încălcarea de către E. a codului deontologic. De fapt, lapsusul lui îl condamnă pe el însuși, printr-o dublă încălcare, a codului psihologic și a codului lexical.

Nu este nevoie să repetăm analiza și pentru cel de-al doilea lapsus, care reduce o trăsătură morală, abilitatea socială, la o realitate cât se poate de carnală, între-picioarele, și totodată incestuoasă, dat fiind că e vorba de anatomia unei surori vitrege. Annie Anzieu, amintindu-și că este ortofonistă, mi-a permis chiar mai mult: mi-a atras atenția asupra echilibrului dinamic care rezultă din simetria celor două lapsusuri. Se trece de la *psychothérapeute* la *psychothéraputе* prin eliminarea unui *e*. Se trece de la *entregent* la *entrejambe* prin adăugarea unui *e* (dacă, firește, admitem echivalența celor două ocluzive, *t* și *b*). Un *e* în minus în primul caz cere un *e* în plus în celălalt. În franceză, litera *e* terminală denotează, în general, diferența de gen. Masculin sau feminin, aceasta este, de fapt, întrebarea pe care propria cură îl face, până la urmă, pe B. să și-o pună. Dublul său lapsus a transpus sub formă de litere ceea ce visul său despre o căsătorie homosexuală a surorii sale vitrege transpusese sub formă de imagini.

Buna ordine sintagmatică pervertită de cuvântul de spirit

Aș putea să multiplic la nesfârșit exemplele de lapsusuri, involuntar spirituale, provocate la diverși pacienți aflați în psihanaliză de progresele curei lor. Sensul lor este întotdeauna acela de a merge de la mai puțin corporal la mai accentuat corporal. O pacientă altădată anorexică îmi scrie, de pildă, pentru a-și justifica prin niște motive prost alese absența de la viitoarea ședință; își compară propria psihanaliză cu o corabie-fantomă [*bateau*

5 R. Gori, *Le Corps et le signe dans l'acte de parole*, Dunod, 1978.

fantôme — *N. t.*]; numai că dactilografiase: *gâteau fantôme* [prăjitură-fantomă — *N. t.*]. Un coleg interpretează un vis ca figurând simbolic nu doar un coit, ci un coit anal; pacientul protestează; ar vrea să spună: este o practică pe care nu o exercit [*que je n'exerce pas* — *N. t.*]; spune însă: ...de care nu mi-e scârbă [*que je n'exècre* — *N. t.*]. Un alt coleg (interesul meu pentru cuvintele de spirit e binecunoscut) îmi relatează lapsusul următor: pacienta sa, în loc să vorbească despre o absență de două săptămâni [*deux semaines* — *N. t.*], spune: două neiubite [*deux désaimes* — *N. t.*]; este vorba de mama și de sora ei, care locuiau împreună și care, de foarte devreme, o respinseseră, o „neiubiseră" [*désaimée* — *N. t.*]. La sfârșitul curei, pacienții care din fericire au evoluat produc cu plăcere cuvinte de spirit, a căror semnificație o traduc ei înșiși. Astfel, de pildă, unul dintre ei, împreună cu care căzusem de acord asupra unui termen final al curei, îmi spune că psihanaliza lui se apropie de sfârșit [*touche à sa fin* — *N. t.*], comentând imediat: de foame [*à sa faim* — *N. t.*]. Ceva mai târziu, va evoca posibilitatea unei reluări [*une reprise* — *N. t.*] a psihanalizei sale, indicând totodată următoarele două semnificații: și-a dat Eul-piele să-i fie cârpit [*à repriser* — *N. t.*] de către psihanaliza privită ca o croitoreasă; iar acum, trebuie să-și ia înapoi [*reprendre* — *N. t.*] ceea ce mi-a dat, în sensul în care, într-un meci de box, se vorbește de o repriză [*une reprise* — *N. t.*]. Un alt pacient, chiar dacă se află întins pe divan, încearcă să mă vadă în luciul unui panou din acaju al bibliotecii aflate în fața noastră: caută să aibă, în felul acesta, asupra mea un „punct de vedere". Își dă însă imediat seama: punct de vedere [*point de vue* — *N. t.*] este totuna cu „lipsă de vedere" [*pas de vue* — *N. t.*], vrea, de fapt, să-mi bruieze vederea asupra lui și face o asociație cu avertismentele repetate ale mamei sale: dacă primești un pumn (sau o piatră, un glonte etc.) în ochi, poți să îți pierzi vederea.

Exemplele de mai sus atrag atenția asupra unuia dintre procedeele cuvântului de spirit: atacarea codului lingvistic în dimensiunea lui paradigmatică; și, în același timp, înlocuirea unei semnificații abstracte cu o expresie corporală. Pe acest model, putem cita, mergând de la grosier la mai fin, definiția dezonorantă a homosexualului („Este acea persoană care își află plăcerea acolo unde ceilalți se plictisesc"*) și reflecția regretatului editor de avangardă Eric Losfeld, după o condamnare pentru ultragiu la adresa bunelor moravuri: „Mă înclin, dar cu capul sus".

Pasiunea pentru jocurile de cuvinte nu se rezumă, cu toate acestea, doar la a te juca cu dublul statut al cuvântului ca semnificant și ca semnificat și cu echivocurile, derivele, contrastele și surprizele care decurg de aici. Nu există variabilă importantă a codului lingvistic care să nu fie atacabilă și care să nu fie atacată de această patimă.

Să ne îndreptăm acum atenția asupra dimensiunii sintagmatice, care face ca semnificația unei fraze să depindă de poziția cuvintelor și de ordinea lor de succesiune. Astfel, în franceză, textul scris înaintează de la stânga la dreapta, iar discursul oral se dezvoltă, în general, dinspre subiect spre complement. Cuvântul de spirit constă, atunci, în a produce fraze care neagă sau anulează sensul, în principiu ireversibil, al concatenării. Va fi vorba mai ales despre fraze reversibile, ca un pardesiu căruia i se întoarce căptușeala la exterior. Subiectul și complementul sunt, în astfel de fraze, permutabile în jurul unei forme verbale fixe care slujește drept pivot. Exemplul clasic și simplu din tratatele de retorică este acesta: *Dragostea face să treacă vremea, vremea face să treacă dragostea.* În ceea ce mă privește, prefer, ca mult mai profundă și de o cu totul aparte actualitate, fraza Sfântului Francisc (nu mai știu dacă de Sales sau din Assisi): *Binele nu face zgomot; zgomotul nu face bine.* Acestui procedeu de fabricație, să-i aplicăm acum regula, explicită și întotdeauna valabilă, de directă proporționalitate a râsului cu distanța mai mare sau mai mică dintre corp și cod. Cele două formule citate mai sus nu ne fac decât să zâmbim, deoarece în ele corporalul este evocat (dragostea, zgomotul), dar foarte discret. Să eliminăm acum orice referință corporală și să găsim un enunț pur metacomunicativ în care codul este în același timp generatorul și obiectul frazei: *Cuvintele au mai multe sensuri, sensurile au mai multe cuvinte* (Michel

* În original: „*C'est quelqu'un qui trouve son plaisir là où les autres s'emmerdent*", verbul *s'emmerder*, „a se plictisi", având-și, literal, rădăcina nu departe de substantivul *merde*, „fecale", ceea ce ar putea duce la o „traducere" a lui prin „a te murdări (umple) de rahat"... (*N. t.*)

Foucault). Admirăm inteligența cu care este evidențiat un adevăr destul de banal, dar nu mai zâmbim. În schimb, dacă mă deplasez la extremitatea opusă, dacă reintroduc, altfel spus, în forță corpul, corpul obscen, într-un cod, de pildă cel toponimic, obțin: *Să nu confundăm bulevardul* Filles du Calvaires *cu calvarul fetelor de pe bulevard* și declanșez atunci la ascultător (mai puțin la cititor) un râs destul de gros. În acest ultim exemplu, reversibilitatea n-a mai acționat asupra subiectului și complementului, ci asupra numelui și atributului său (adică asupra genitivului). Aceasta este chiar o tehnică pentru găsirea de titluri: *Filosofia mizeriei* (Proudhon), *Mizeria filosofiei* (Marx). Și, ca să mă citez pe mine însumi, am propus (din păcate, fără succes) comitetului de redacție al publicației *Nouvelle revue de psychanalyse* un număr care s-ar fi intitulat: „Psihanaliza îmbătrânirii, îmbătrânirea psihanalizei".

Un alt procedeu al cuvântului de spirit constă în practicarea opusului unui procedeu specific cuvântului de spirit. Este vorba, întrucâtva, despre un cuvânt de spirit răsturnat. Primul caz: în loc de a coborî și de a face să derapeze în corporal un discurs care se dorește conform cu un anumit cod, se poate vorbi despre lucruri materiale în termeni de simboluri aritmetice sau chimice ori chiar de semnificanți lingvistici. Exemplul clasic din tratatele despre stil este definiția zestrei: *un prezent* [dar, cadou — *N. t.*] *făcut unui viitor pentru un imperfect*. Îi prefer însă această găselniță a unei fetițe care interpreta, într-o psihodramă, o scenă de școală: *Tăticul este propoziția principală, copiii sunt propozițiile subordonate, iar mămica este propoziția independentă.*

Cel de-al doilea caz cere o mare virtuozitate: aceea de a reuși să păstrezi semnificația unui discurs înlocuind cât mai multe paradigme posibil, dar respectând cu sfințenie ordinea sintagmatică. Jean Tardieu a izbutit turul de forță (să îndrăznesc să spun: de farsă?) de a scrie, în felul acesta, o mică piesă de teatru, *Un cuvânt pentru altul* [*Un mot pour un autre* — *N. t.*]:

> *Doamna (ieșind în întâmpinarea prietenei sale):* Draga mea, iubita mea plușată! De câte găuri, de câți galeți n-am mai avut brutarul să vă îndulcesc!

> *Doamna de Perleminouze (din cale afară de afectată):* Vai, draga mea, am fost eu însumi extrem, extrem de vitroasă! Trei dintre cei mai mici crabi ai mei au avut citronadă, unul după altul. Cât a ținut începutul corsarului, n-am făcut altceva decât să cuibăresc mori, să dau fuga acasă la ludion sau la taburet, am petrecut puțuri întregi supraveghindu-le carbura, dându-le clești și musoane. Pe scurt, n-am avut nici o fărâmitură pentru mine.
>
> *Doamna:* Biata de tine! Și eu, care mă răzuiam degeaba.

Un al treilea caz constă în a face un spirit aducând în scenă oameni lipsiți de spirit. Este un procedeu care poate rămâne foarte vulgar, așa cum se întâmplă în istorioarele belgiene atât de populare în Franța de câțiva ani încoace. Cuvântul de spirit devine însă ceva mai fin atunci când înfățișează nu pe cineva din topor, ci o persoană naivă care are impresia că face un spirit și care aplică aiurea, în mod derizoriu, procedeele cuvântului de spirit. Celebra replică a lui Voltaire căruia i se povestea despre un personaj care „fuge după spirite": *Pariez pe spirit*, ar putea fi plasată ca moto al acestei categorii. Aș vrea să spun câteva cuvinte [*Je voudrais dire quelques mots* — *N. t.*] (nu de rău [*et non pas quelques mots dire* — *N. t.*]) despre „Efectub de sobă" [*L'effet 'yau de poêle* — *N. t.*] pe care un pamflet al lui François George (1979) împotriva unei anumite pasiuni lacaniene pentru jocul de cuvinte ca înlocuitor al interpretării paihanalitice l-a readus la modă. Este vorba, din câte se pare, la origine[6], despre un joc aflat la mare cinste în Franța secolului al XVII-lea, *Prietenul în calambururi* (denumire care conține ea însăși un calambur: l-a pus în calambururi). Conducătorul jocului alegea în minte o silabă, după care le comunica celorlalți jucători niște cuvinte care, adăugate silabei inițiale ce trebuia găsită, formau împreună cu ea un nou cuvânt complet, fiind deci, oarecum, „prietenii" ei. De pildă, dacă spunea: *je l'aime... froid, jaune, mol, gaiement* [îl iubesc/îmi place de el... rece, galben, moale, vesel — *N. t.*], jucătorii buni ghiceau că alesese silaba *bé* (din cauza lui *beffroi, béjaune, bémol, bégaiement* [turn de asediu, boboc, be-

6 P. Guiraud, *Les Jeux de mots, op. cit.*, pp. 31-32.

mol, bâlbâială — *N. t.*] etc.) Naivul era cel care, atunci când îi venea rândul să „lipească" cuvinte, alegea o silabă la întâmplare, fără a se preocupa de capacitatea acesteia de a suscita cuvinte-prieteni. Într-un astfel de caz se află silaba *tu*. Ea ne vine cu atât mai ușor în minte cu cât corespunde unui pronume uzual. Dar pornind de la ea nu se poate continua nimic coerent. *Tubercule, tumescent, tumulus, tussilage, tumulte, tutélaire* [tubercul, tumescent, tumulus, podbal, tumult, tutelar — *N. t.*] etc. nu numai că sunt niște cuvinte pe care o minte mai simplă nu le are la dispoziție, dar chiar și dacă le-ar ști, tot n-ar avea ce să facă cu ele. Nu poate să spună: *je l'aime bercule* sau *mescent* sau *télaire*. Singurul cuvânt care începe cu *tu* este *tuyau* [țeavă, tub — *N. t.*] (și doar cu condiția de a-l pronunța *tu-yau*, nu *tui-yau*). El spune atunci: *je l'aime 'yau*, dar cum lucrul acesta nu înseamnă nimic, iar ceilalți jucători se miră sau protestează, continuă: *je l'aime 'yau de poêle*. Și atunci toată lumea înțelege: 1) că se gândise la *tu*; 2) că este o persoană naivă care crede că este de-ajuns să alergi după cuvântul de spirit ca să faci și unul, dar care demarase prea repede, fără să-și dea seama că pornise în sens contrar. Cum ar spune Pierre Dac, lucrul după care alergi, dacă nu te întorci la timp, riști să-l ai în spate. O tentație a maeștrilor, vreau să spun a celor la care pasiunea de a se juca cu cuvântul de spirit este dublată de o pasiune de a se juca cu spiritele, este aceea de a-și închide elevii în situații în care aceștia nu pot decât să se facă de râs și să se discrediteze înșirând, așa cum alții înșiră perle, țevi de sobă.

Reducerea unui enunț la enunțare

Ajung astfel (fără a avea nici o pretenție de exhaustivitate) la o ultimă mare formă de atac spiritual, în care o proprietate aparte a codului de limbaj este folosită împotriva funcției generale a respectivului cod, care este aceea de a produce fraze cu un sens precis și stabil. Acest atac se bazează pe inversarea subiectului enunțului cu subiectul enunțării. Stă mărturie acel pacient care, vrând să-i explice fiului său, ce-i punea întrebări

despre psihanaliză, ce este narcisismul, n-a găsit altceva mai bun să-i spună decât: *un individ narcisic este cineva care nu se gândește decât la eu*. Această definiție, „în abis" întrucâtva, este adevărată din punct de vedere obiectiv, dar și grăitoare pentru narcisismul celui care-o enunță. Iată un exemplu personal, dublu narcisic. Fiul meu Pascal avea opt ani. Mă auzise vorbind despre o ediție a *Cugetărilor* lui Blaise Pascal, pe care o revizuiam în vederea reeditării. Sosește un prieten al meu, cu care face conversație, așteptând venirea mea. Prietenul întreabă: — Ce face tatăl tău acum? Fiul meu răspunde pe nerăsuflate: — Scrie cugetările mele.

Am citat în altă parte[7] anecdota cu ultimul canibal, în care există aceeași structură, corespunzătoare, în comicul gestual, categoriei așa-numite a udătorului udat. O misiune etnologică face o anchetă despre canibalism. Sunt întrebate căpeteniile unui trib:

— Mai aveți canibali?
— Nu, l-am mâncat ieri pe ultimul.

În plus față de neașteptata intruziune într-un travaliu de ordinul codului (o anchetă statistică) a unei scene corporale foarte „crude" (un ospăț antropofagic), efectul comic se datorează aici și schimbării relației dintre locutori: etnologii credeau că vorbesc despre canibalism cu niște simpli informatori, dar își dau seama că, de fapt, conversează cu niște canibali în carne și oase.

O anecdotă cu Toto, veche de două generații, condensează, în extrema concizie cerută de cuvântul de spirit, această nouă formă de atac cu altele precedente:

Tatăl: Toto, știi ce este acela un *congre* [țipar-de-mare — *N. t.*]?

7 „La fantasmatique orale dans le groupe", *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1972, nr. 6, pp. 203-216. Text reluat sub titlul „Le groupe est une bouche", în Didier Anzieu, *Le Groupe et l'inconscient*, Dunod, 1975, p. 183.

Toto: O, *ouigre* [da-gre — *N. t.*].

În planul semnificanților, în timp ce tatăl își propune să-i transmită niște cunoștințe lexicale din limbajul adult fiului său, acesta se preface a presupune că tatăl i se adresează ca unui bebeluș sau în argou, prin adăugarea lui *gre* la sfârșitul frazei. În planul semnificatului, în vreme ce tatăl vrea să verifice și să completeze cunoștințele zoologice ale fiului său, Toto lasă să înțeleagă că știe foarte bine care este diferența anatomică dintre sexul femeiesc (*con*) și erecția penisului (metaforizată de forma extrem de alungită a acestui pește de mari dimensiuni care este un *congre*): nou exemplu de irupere (care ar fi mult prea frustă dacă n-ar rămâne aluzivă) a corpului sexuat într-un dialog care dorea să se mențină într-un registru pur conceptual. În sfârșit, enunțul patern este întors de copil într-o enunțare revelatoare pentru caracterul enunțătorului: aici, *con* trebuie înțeles în sensul figurat de prost (regăsim naivul de adineauri), iar povestioara se decodează, atunci, astfel:

Tatăl: Toto, știi tu ce este un *con*?
Toto: Da, am unul chiar în fața mea (sau: e cel care întreabă).

Avem de-a face, aici, cu o variantă specific verbală a udătorului udat: cel mai șmecher dintre cei doi nu este cel care o și spune.

Ingrediente analoge ar mai putea fi izolate și dacă am analiza anumite butade psihanalitice sau, mai degrabă, antipsihanalitice. Cum ar fi, de pildă, acest dialog între doi confrați:

Primul psihanalist: Am un nou caz extrem de interesant. E o dedublare de personalitate.
Al doilea psihanalist: O, toată lumea a avut așa ceva!
Primul psihanalist: Da, dar la mine plătesc amândoi.

Atenția, care era îndreptată spre o trăsătură de caracter a pacientului-obiect al discursului, este deturnată brusc spre o trăsătură de caracter a psihanalistului-subiect al discursului. La fel de explicit apare și derapajul unei rostiri centrate, la început, pe semiologia bolilor mentale, dar care duce la mărturisirea involuntară a unei pofte de câștig. În sfârșit, conținutul povestioarei (un caz de dedublare de personalitate) reprezintă o figurare atât a formei enunțului (un dialog între doi psihanaliști), cât și a structurii enunțătorului: primul psihanalist apare *dedublat* între un „interes" savant și un „interes" financiar; iar cel de-al doilea psihanalist, care afirmă că toți pacienții sunt la fel, îl lasă pe ascultătorul butadei să tragă concluzia că toți psihanaliștii sunt la fel (sub o curiozitate științifică, el și-ar deghiza o pulsiune trivială, fapt perfect conform, de altfel, cu teoria psihanalitică a personalității).

Un enunț care se întoarce împotriva enunțării: este vorba despre o formă de raționament logic care a fost descrisă de sofiștii greci și pe care a studiat-o epistemologia modernă: paradoxul. Am arătat în altă parte[8] că paradoxul, atunci când este impus de niște persoane aflate într-o poziție de dominație altor persoane aflate într-o poziție de subordonare, reprezintă o figurare a pulsiunii de moarte în gândirea verbală, afirmație care vine să prelungească și să completeze cercetările școlii americane de la Palo Alto asupra recursului sistematic de către mamele unor viitori schizofreni la injoncțiuni paradoxale. Iată o variantă, relatată de un pacient aparținând categoriei stărilor-limită, și a cărui bătrână mamă se mai folosea încă și acum, față de el, de formulări (mai degrabă decât de injoncțiuni) paradoxale. Femeia se ocupa cu faptele pioase, abonându-i pe membrii familiei sale la tot felul de asociații de rugăciuni pentru cei morți pentru ca aceștia să fie asigurați că va avea cine să se roage pentru ei vreme de un an sau mai mulți după ce vor muri. Pentru acest fiu, ea se hotărâse să facă și mai mult, își răscumpărase dinainte toate cotizațiile, fapt pe care i l-a anunțat în forma următoare: *Te-am înscris la morții pe vecie.*

8 „Le transfert paradoxal", *op. cit.*, pp. 49-72.

Paradox și impunitate

P.-C. Racamier a atras atenția asupra celuilalt versant al comunicării paradoxale[9]: dacă emițătorul și receptorul o folosesc în baza unui contract liber, netiranic, dacă ea este interiorizată ca un joc lipsit de o miză mortificantă, ea devine un resort al umorului și una dintre sursele de originalitate ale gândirii și chiar ale „decolării" creatoare: din punctul de vedere al economiei psihice, ea îndeplinește atunci o funcție, după fericita expresie a lui Racamier, de „înșelare a morții"*. Jocurile paradoxale cu cuvântul constau în a confunda — prin permutare, substituție, incluziune, continuare, reversibilitate — semnificantul cu semnificatul, sintagma cu paradigma, o paradigmă cu alta, enunțul cu enunțarea, sau în disocierea relației arbitrare dintre cea de-a doua articulare (fonematică) a cuvântului cu prima articulare (semantică) pentru a încerca introducerea unei relații de similitudine sau de contiguitate între sunet și semnificație — ceea ce eu am propus să numim „iluzie simbolică"[10]. Este vorba, aici, despre structura formală a operațiilor. Economia psihică subiacentă acestora îmi pare a fi următoarea. Un sistem închis de rostire paradoxală este o manifestare a unei pasiuni, pasiunea narcisică de a reduce totul la sine, de a-i aservi pe ceilalți tratându-i ca pe niște cuvinte, de a-ți afirma propria putere de a-i supune la infinit propriei voințe schimbând regulile fixe ale codului lingvistic în calitatea lui de simbol al tuturor codurilor. Această pasiune este tragică pentru copil și pentru oprimatul care o îndură, deoarece ea îi menește unei morți psihice în anumite sectoare, dacă nu chiar morții fizice. În exercitarea cuvântului de spirit, această pasiune nu mai este îndurată, ci acționată, ea este dedramatizată de către autorul care o ia pe cont propriu pentru a râde, cu sentimentul unei eliberări vesele legată de siguranța impunității.

---

9 „Entre humour et folie", *op. cit.*, pp. 655-668.

* În original: *trompe-la-mort*, calchiere după *trompe-l'œil*. (*N. t.*)

10 „Les traces du corps dans l'écriture: une étude psychanalytique du style narratif", în Didier Anzieu și *al.*, *Psychanalyse et langage*, *op. cit.*, p. 183.

Există o strânsă legătură între cuvântul de spirit și impunitate. Copilul care își face părinții să râdă, elevul care își face profesorul să râdă și nebunul care îl face să râdă pe rege cu greu pot fi pedepsiți. Râsul îl dezarmează pe cenzor. Un cuvânt de spirit poate chiar să salveze viața. Astfel, jurnalistul Martainville, adus în fața tribunalului revoluționar în jurul anului 1793 pentru opiniile lui regaliste, se neliniștește pentru faptul că judecătorul insistă să-l numească calomnios „*de* Martainville":

> — *Cetățene președinte, mă aflu aici ca să fiu* scurtat, *nu* lungit.
> — *Ei bine, spuse un iacobin din pretoriu, care nu putuse rezista plăcerii calamburului, atunci să-l* lărgim.

Un bărbat care o face pe o femeie să râdă a parcurs deja o treime din drumul spre patul acesteia. Să fie oare acesta motivul pentru care atâția bărbați fac jocuri de cuvinte, iar femeile aproape niciodată? Va fi seducând cumva bărbatul femeia prin promisiunea implicită că se va juca cu trupul ei într-un mod la fel de plăcut cum știe să se joace cu cuvintele? În timp ce femeia, pentru a atrage bărbatul care-i place, se folosește de mijloace mai curând corporale: „mângâierile" și „scânteile" din privire, cochetăria minei, a posturii, a veșmintelor...

Șiretlicul cuvântului de spirit constă în a dezarma Supraeul folosind propriile arme ale acestuia, altfel spus aplicându-i regulile în mod literal și ajungând la niște rezultate contrare spiritului lor. Asemenea bravului soldat Svejk din romanul scriitorului ceh Hašek, care multiplică provocările, dar pe care autoritățile se văd nevoie de fiecare dată să-l elibereze, deoarece el poate să probeze că a acționat respectând cu scrupulozitate, literal, un articol al codului. Din acest punct de vedere, travaliul psihic al cuvântului de spirit diferă considerabil de travaliul visului, chiar dacă recurge, în secundar, la operațiunile care, în vis, sunt, dimpotrivă, esențiale: deghizare simbolică, dramatizare, condensare, deplasare. Dacă vom admite, împreună cu Freud, că Supraeul are rădăcini acustice și dacă înțelegem prin aceasta că cel dintâi sistem complex și coerent de reguli pe care anturajul i-l impune copilului este cel al limbii (sistemul inter-

dicțiilor părintești fiind, în general, mai simplu și mai puțin coerent, atunci când, firește, nu face corp îndeaproape cu toate discursurile care sunt adresate copilului), vom putea înțelege de ce cuvântul de spirit, care este un act de vorbire în sensul saussurian al termenului (deși cuvântul de spirit adoptă uneori forma pictografică a unui desen)[11], se folosește de anumite reguli, de anumite funcții ale limbii pentru a le pune în contradicție cu alte reguli și cu alte funcții. La limită — atât a cuvântului de spirit, cât și a performanței lingvistice —, spiritul își va folosi competența în acest sistem de a emite semnificații care e limba pentru a produce, în planul vorbirii, absurd, *nonsense.* Lewis Carroll, prietenul fetițelor prepubere, trecea drept un maestru în această artă: *văd o girafă cântând pe firele de telegraf; intrigat, mă apropii și observ că este o scrisoare de la soția mea pe care poștașul tocmai mi-a adus-o.* Diferența dintre lipsa de sens specifică delirului și nebuniei (care nu este comică nici pentru subiect, nici pentru anturajul acestuia și care nu devine astfel decât dacă este recreată de un martor inspirat și spiritual, asemenea lui Pirandello transformând anumite caracteristici ale nebuniei soției sale în resorturi ale propriilor lui comedii) și lipsa de sens a cântăreților țicniți, a filosofilor absurdului, a marilor poeți de curte, a suprarealiștilor și patafizicienilor constă în faptul că prima este prozaică, autistă, tragică și mortificantă, pe când cea de-a doua are o intenție comunicativă, este de natură poetică și manifestă puterea creatoare și recreatoare a vieții, oricare ar fi formele logice, biologice sau de limbaj ce o canalizează, o realizează și o întemnițează. Cuvântul de spirit se află nu numai politic, ci și metapsihologic în slujba libertății. Ironia, sarcasmul, dezmembrarea arbitrară a spuselor celorlalți, denunțarea sensului ca amăgire, exploatarea abilă a magiei verbului constituie, dimpotrivă, niște metode de terorism verbal pentru a aservi o instituție puterii unei dogme sau o comunitate pasiunii narcisice a unui om. Neajuns de care se poate întâmpla ca nici măcar instituțiile psihiatrice să nu fie ferite...

11 Corpul poate produce comic. La fel și vorbirea. Dar numai aceasta din urmă poate produce cuvinte de spirit.

Orice limbă este la început străină

Totuși, Freud nu ne este de-ajuns pentru a oferi o explicație. Se impune să recurgem la Melanie Klein. Ca și Freud, ea ține seama de marea prematuritate a copilului uman la naștere, de îndelungata lui dependență și de disperarea originară care rezultă de-aici. Atâta doar că — precizări prea puțin remarcate de comentatori și pe care Jean-Michel Petot le reamintește cu mult folos în cartea sa[12] — pulsiunea de a ști (nu pulsiunea epistemofilică, care este o invenție a traducătorilor): 1) face parte dintre pulsiunile oedipiene precoce care apar în cel de-al doilea semestru al existenței; 2) are de îndurat frustrări repetitive și endogene ca urmare a disproporției dintre dorința de a pune întrebări a sugarului și mijloacele neuropsihologice de care acesta dispune pentru a se exprima; 3) este infiltrată de sadism, și el tot precoce, a cărui intensitate își atinge atunci apogeul; 4) rana narcisică provocată de enorma dezamăgire a dorinței de a ști declanșează o considerabilă agresivitate, pe care sadismul nu face decât s-o amplifice. De unde cele două neajunsuri, acela conform căruia copilul își pune întrebări pe care nu le poate formula în cuvinte și acela conform căruia oricum întrebările sale ar rămâne fără răspuns, dat fiind că el nu înțelege ce i se spune. „Aceste două neajunsuri fac să apară în analiză enorme cantități de ură."[13] Fantasma scenei primitive, pe care Melanie Klein o consideră ca fiind tragică pentru copilul foarte mic, s-ar cere, cred eu, interpretată tocmai în acest sens. *Infans* (etimologic, ființa fără vorbire) își vede și aude părinții bucurându-se între ei de limbaj, secret de la care el este exclus, unealtă de care el nu se poate folosi. Ca urmare a decalajului dintre lumea de semnificanți și de semnificații în care se mișcă anturajul său și lumea de semnale și de sensuri infralingvistice care este a sa, el trăiește o experiență de neputință radicală, care rezervă nevoii lui de a înțelege un destin în mod originar nefericit și aparatului său psihic incipient

12 *Mélanie Klein, premières découvertes et premier système, 1919-1932,* Dunod, 1979, pp. 234-244.

13 Melanie Klein, „Les stades précoces du stade œdipien" (1928), trad. fr. în *Essais de psychanalyse, op. cit.,* p. 231.

ranchiună, al cărei exces îi pare înspăimântător (și pe care terorismul verbal va avea, mai târziu, funcția de a o reaprinde). De unde, în momentul însușirii vorbirii și scrisului, exploziile amânate ale acestei uri și atacurile la adresa sunetelor, literelor, cuvintelor și înlănțuirilor lor, la adresa pronunțării, lexicului, ortografiei, gramaticii, sintaxei și a frazelor proverbiale, în calitatea lor de bunuri de care se bucură ceilalți și de constrângeri resimțite, atunci, cu o violență ieșită din comun de narcisismul infantil, obligat să se descentreze și să se supună unei alte ordini. Posedarea autonomiei biologice și psihice, ca și a limbajului mai întâi vorbit, apoi scris tempereaza, fără a o elimina total, dubla frustrare umană originară, datorată unei dependențe și unei necunoașteri prelungite. Orice situație care reaprinde frustrarea dorinței de a înțelege și de a pune întrebări declanșează ceea ce Melanie Klein, în ultima ei teorie, numește „invidia" plină de ură și distructivă.

Limba pe care, ulterior, ne zbatem, fără doar și poate din motive de conciliere, s-o numim maternă este, de fapt, pentru copilul foarte mic, o limbă străină. Când va asimila această limbă (ceea ce presupune s-o primească în dar de la mama sa), el va fi tentat să-și deplaseze atacurile ranchiunoase spre învățarea oricărei limbi trăite ca străină, indiferent că e vorba de o altă limbă maternă sau de limbajul matematicilor, al logicii, al muzicii, al chimiei etc. Aceasta, desigur, dacă, asemenea lui Wolfson în *Schizopatul și limbile*, ura sa nu se menține atât de puternică la adresa limbii aspre, metalice, severe, neliniștitoare și intruzive vorbite de mamă, încât numai limbile așa-zis străine îi mai pot deveni „familiare". Și, de asemenea, firește, dacă identificarea cu agresorul nu iese câștigătoare și, crescând, subiectul vorbitor nu ajunge, în numele unei idei, al unui ideal sau al unui idol, să utilizeze în mod preferențial limba, cu acel amestec paroxistic de narcisism și sadism ce caracterizează o pasiune, pentru a le provoca celorlalți umilința întrebărilor lăsate fără răspuns, dezamăgirea neîncetat reluată a dorinței de a cunoaște și denunțarea zădărniciei oricăror cunoștințe altele decât cele asupra cărora el își arogă proprietatea și exclusivitatea.

Cuvântul de spirit este un discurs care își ia ca obiect aparent limbajul — un obiect alternativ idealizat și persecutor —, dar care vorbește, de fapt, despre corp. Acest discurs se preface a vorbi în temeiul unuia dintre numeroasele coduri care organizează funcționarea gândirii; în același timp, el îi readuce pe interlocutori la originea oricărui discurs, la domiciliul obligatoriu al psihismului, care se vrea „pur" într-un corp localizat, individuat, marcat de contingența de a se fi născut și de necesitatea că va trebui să dispară. Cuvântul de spirit reprezintă, astfel, prototipul discursurilor cu dublu înțeles. Se joacă cu codul și îl dejoacă, pentru ca, de fapt și în adevăr — un adevăr ascuns care nu se va lăsa dezvăluit decât pentru o clipă —, să vorbească în temeiul corpului și al locurilor acestuia și pentru a vorbi despre corp ca obiect inevitabil — și inexplicabil — al oricărui discurs.

Un cuvânt de spirit este o găselniță, nu o creație. În elaborarea lui găsim numai a doua, a treia și a cincea dintre fazele travaliului creator. Există prindere a unui reprezentant psihic inconștient. Acesta, departe de a se erija în cod, vine, dimpotrivă, să submineze un cod familiar, unul dintre subcodurile și chiar, mai exact, dintre minicodurile ce aparțin vastului cod al limbii, al bunelor moravuri, al modurilor instituite de gândire. Opera, care constituie circuitul lung al creației, introduce un cod nou într-un corp în care prezența lui este neașteptată. Cuvântul de spirit, despre care am spus că reprezintă circuitul scurt al travaliului creator (și care de multe ori scurtcircuitează adevărata creație), operează contrarul: inserează un corp familiar într-un cod în care prezența lui este neașteptată, făcând codul să deraieze; sau mai poate, de asemenea, să opună, în vederea obținerii aceluiași rezultat, primului minicod un alt minicod, antagonic. Oricum ar proceda însă, el își atinge publicul și o face aproape întotdeauna la fel: făcându-l să râdă.

Lipsa unei regresii profunde la pornire, absența travaliului de compoziție pentru a duce totul la bun sfârșit nu numai că fac din cuvântul de spirit un strop de spumă repede împrăștiată de pe creasta valului, ci deschid în fața lui două căi divergente: umorul, prin care ne criticăm și râdem de noi înșine; și ironia, prin care cel care se ambiționează să îmbrace figura Principelui,

bătându-și joc de ceilalți că nu sunt el, le dovedește că au nevoie de el ca să le fie tiran.

Aș putea oare să închei altfel decât cu o vorbă de duh, care în același timp să și grăiască adevărat (ceea ce nu se întâmplă întotdeauna)? Este vorba unui pacient ajuns la capătul psihanalizei. Voia să spună două lucruri: am crescut și am găsit în mine sens. Și spune doar unul: am „crezcens" [*je croissens**]. Singur, a comentat: creșterea înseamnă a crede în sens.

* Condensare a lui *croître* (a crește, a se dezvolta), *croire* (a crede) și *sens* (sens), omofonă cu *croissance* (creștere, dezvoltare). (*N. t.*)

Anexă

DOCUMENTE DESPRE PAUL VALÉRY

1. Valéry și criza de la mijlocul vieții

Paul Valéry scrie *Cimitirul marin* între 46 și 49 de ani. Apropierea de vârsta de cincizeci de ani constituie pentru el o sursă de preocupări sumbre, deoarece el o trăiește ca pe o intrare în bătrânețe. În 1917, pe când lucrează la acest poem, scrie un text, rămas inedit, care parodiază finalul *Tinerei Parce* pe care tocmai a terminat-o. Acest text se intulează „Bătrânul" sau „Bătrânul la soare": în jur de patruzeci de versuri din care nu lipsește nici măcar „Gustul păpădiilor ronțăite de la rădăcină". În cartea sa *Valéry et le Moi, des Cahiers à l'Œuvre* (Klincksieck, 1979), N. Celeyrette-Piétri citează câteva fragmente din acest poem, asupra cărora a avut bunăvoința să-mi atragă atenția:

Oglinzile mă-nspăimântă. Umbra-mi crudă îmi e.
Amintirea o otravă îmi este
Și pasul cel luminos al anotimpului tânăr
Îmi vorbește groaznic despre pacea eternă.
Și totuși îmi place să târăsc misterul cel jalnic
Al inimaginabilei mele durate!
Și capul îmi zumzăie sub soarele-amețitor.
Pentru vârsta mea, fierbințeala-i e fără nici o măsură.
....
Fantomă amânată târșâindu-mi papucii
Târăște-te și vino să adulmeci frica de aer, o, suflu!

Nu-nseamnă asta oare a face cei o sută de paşi
*În faţa porţii marii treceri? (...)**

2. Corpul omenesc în „Cimitirul marin"

Am procedat la o inventariere sistematică a termenilor din acest poem care denotează sau conotează senzaţii şi mişcări omeneşti. Toate organele de simţ sunt reprezentate, văzul ocupând primul loc ca frecvenţă statistică (privire, ochi, perspectivă, opoziţia dintre lumină şi umbră, opoziţii cromatice: albastru/alb, alb/roşu, negru/aurit, albastru/auriu). Ceva mai departe indic senzaţiile auditive. Există, într-o aceeaşi strofă (5), senzaţii gustative (fructul care se topeşte în gură) şi olfactive (a adulmeca). Ceva mai departe, o senzaţie gustativă conotată (nu denotată) revine de două ori (amăreala). Există senzaţii termice (căldura asociată cu uscăciunea, în strofele 12 şi 13; răcoare, v. 130), senzaţii tactile denotate (pipăitul asociat văzului, v. 11) şi conotate (poros, v. 10).

Cât priveşte substantivele şi verbele de mişcare, renunţ să le mai reproduc aici lista mult prea abundentă, care o lărgeşte şi se intersectează cu precedenta printr-un efect intenţionat de redundanţă (a mânca, a bea, a se uda, a ciuguli, a ronţăi; a suspina, a plânge, a palpita, a surâde, a schimba, a gâdila; a dormi, a se ridica, a merge, a lenevi, a alerga, a urca, a izbucni, a-şi lua zborul; a atrage, a târî, a susţine, a umple, a conţine, a se mişca, a zgâria, a oferi, a deschide, a închide etc.).

---

* În original: *„Les miroirs me font peur. Mon ombre m'est cruelle. / Le souvenir m'est un poison / Et ce pas lumineux d'une jeune saison / Me parle affreusement de paix perpétuelle. / Pourtant j'aime à traîner le mystère piteux / De mon étonnante durée! / Et ma tête bourdonne au soleil capiteux. / Son ardeur pour mon âge est bien démesurée / (...) / Fantôme différé traînant sur mes pantoufles / Traîne-toi, viens humer la peur de l'air, ô, souffle! / N'est-ce pas faire les cent pas / Devant la porte du trépas? (...)"* (N. t.)

MULŢUMIRI

Aşa cum demonstrez pe larg în lucrarea de faţă, a crea, fie şi doar aceste eseuri, a necesitat un anumit număr de circumstanţe favorabile, unele interioare, altele din jurul meu. Nu le voi pomeni aici decât pe cele din a doua categorie. Îi datorez lui Annie Anzieu ideea călăuzitoare a lucrării mele iniţiale asupra caracteristicilor obsesionale ale stilului din romanele lui Robbe-Grillet. Am fost stimulat de solicitările lui J.-B. Pontalis şi de constanţa sa în a adăposti mai întâi în paginile revistei *Les Temps modernes*, apoi în *Nouvelle revue de psychanalyse* studiile psihanalitice asupra unor opere literare. Încredinţându-mi sarcina de a improviza sinteza colocviului *Corp creaţie* organizat de el la Lyon în ianuarie 1978, Jean Guillaumin mi-a permis să elaborez teoria travaliului creator care se află expusă în cartea de faţă. Pornind de aici, Catherine Fabre-Gibier a ştiut să-mi pună la dispoziţie documentaţia, susţinerea morală şi ajutorul practic de care aveam nevoie. Régine Lissarrague s-a dovedit, ca de obicei, aceeaşi colaboratoare precisă şi preţioasă, contribuind la punerea materială la punct a manuscrisului. Acestor persoane, ca şi tuturor celor ale căror interes, sugestii şi sfaturi mi-au îngăduit să încep, să continuu şi să-mi închei textul, deplina mea gratitudine.

D.A.

REFERINȚE

Unele dintre ideile avansate în prima parte a acestei cărți, „Autorul muncit de creație", au fost publicate sub forma unei schițe mult prea succinte în primul capitol, „Spre o metapsihologie a creației", al lucrării colective, Didier Anzieu, Michel Mathieu, Matthew Besdine, Jean Guillaumin, Elliott Jaques, *Psychanalyse du génie créateur*, Dunod, 1974.

Următoarele capitole din partea a treia a cărții de față, „Câteva monografii", au văzut mai întâi lumina tiparului în diferite reviste; sunt republicate aici într-o formă mai mult sau mai puțin remaniată.

„Discursul obsesionalului în romanele lui Robbe-Grillet" a apărut sub acest titlu în *Les Temps modernes*, oct. 1965, nr. 233, pp. 608-637.

„Corpul și codul în povestirile lui Borges" a apărut sub acest titlu în *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1971, nr. 3, pp. 177-210.

„De la oroarea de vid la gândirea asupra ei: Pascal" a apărut sub titlul „Apariția conceptului de vid la Pascal", *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1975, nr. 11, pp. 195-203.

„Pielea, mama și oglinda în tablourile lui Francis Bacon" este un extras din articolul „L'image, le texte et la pensée: à propos du peintre Francis Bacon et de l'écrivain Samuel Beckett" [Imaginea, textul și gândirea: în legătură cu pictorul Francis Bacon și cu scriitorul Sa-

muel Beckett"], *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1977, nr. 16, pp. 119-134.

„O concluzie pentru a încheia râzând: cuvântul de spirit și pasiunea pentru cuvinte" [FRANCEZĂ !!!] reprezintă o versiune nouă a textului intitulat „Une passion pour rire: l'esprit" [O pasiune pentru râs: cuvântul de spirit], *Nouvelle revue de psychanalyse*, 1980, nr. 21, pp. 161-179.

CUPRINS